

ION BRĂESCU

Note sărite

1 Ph. Van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța*, București, Edit. Univers, 1972, p. 241.

1 P. Cogny, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 9.

1 P. Martino, *Le Naturalisme français (Naturalismul francez)* t Paris, A. Colin, S-e édition, 1969, p. 27.31

1 Denise Leblond-Zola, *Oeuvres choisies d'Émile Zola*, Notice biographique, Paris, Delagrave, 1930, p. 37.

1 H. Mann, *Zola*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1937, p. 29.

1 Apud *La Fortune des Rougon*, Note și comentarii de M. Le Blond, Paris, Bernouard, 1927, p. 380.

1 Émile Zola, *Pântecele Parisului*, trad. de Sanda Oprescu, București, E.P.L.U., 1968, p. 243 - 244.

1 G. Flaubert, *Correspondent*, Paris, Librairie de France, e. III, 70 1928, p. 173.

1 Pierre Martino, *Le naturalisme français*, Paris, A. Colin, 76 1969, p. 86.

1 Régis Bergeron, *Pour faire lire „Son Excellence Eugène Rougon”*, „Europe”, nov. - dec., 1952, p. 102.

1 P. Martino, *Le naturalisme français*, Paris, A. Colin, ed. VIII, 1969, p. 70.

1 R. M Albérès, *Introduction à l'Assomoir*, în *Zola, Oeuvres complètes*, r. III, Paris, Tehou, 1967, p. 593.87

1 Vezi cap. „Le Naturalisme” în *Littérature française*, par A. Adam, G. Terminier, E. Morot-Sir, Paris, Larousse, t. 2 1972, p. 134.89

1 Michel Raymond, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, p. 113.

1 Nathan Kranowski, *Paris dans les romans d'Émile Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 53.

1 J. Borie, *ibid.*, p. 139.

1 „Bottin”, anuar al comerțului și industriei, conceput de Sébastien Bottin, administrator francez (1764 – 1853). 107

1 Alain de Lattre, *le Réalisme selon Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 240.

1 Janine Goclenne, *Le Tableau chez Zola*, „Cahiers naturalistes”, no. 40, 1970, p. 743.111

1 (*La paradisul femeilor*) traducere de Sarina Casvan, Edit. pentru literatură, București, 1969, p. 126 – 127.

1]. Ereville, *Zola semeur d'orages*, Paris, Edit. Sociales, 1952, p. 104.

1 Claude Abastado, *Germinal*, Paris, Hatier, 1970, p. 41.

1 I. Fréville, *Zola semeur d'orages*, Paris, Edit. Sociales, 1952, 15 p. 122.

1 Pierre Paraf, *t'mile Zola, poete*, „Europe”, nov. – dec. 1952, p. 41.155

2 J. Borie, *Zola et les mythes*, Paris, Edit. du Seuil, 1971, p. 90.

1 P. Guth, *Histoire de la littérature française*, Paris, Fayard, t. II, 1967, p. 122.163

1 A. Lanoux, *Bonjour, monsieur Zola*, Paris, Hachette, 1962, p. 247.

1 V. Cap. *Zola nuvelist*.

1 V.H. Guillemin, *Zola, légende et vérité*, Paris, Julliard, 1960, 1U8 p. 69.

1 J. Fréville, *Zola, semeur d'orages*, Paris, Edit. Sociales, 1952, p. 129.283

1 J. Jaurès, *La Petite République*, 23 – 25 aprilie 1901, citat după Maurice Le Blond, *Notes et commentaires à Travail*, Paris, Bernouard, f.d. 217

1 A. Wurmser, *Conseils de révision*, Paris, Gallimard, 1972, p. 235.

1 A. Dezalay, *Lectures de Zola*, Paris, A. Colin, 1973,
p. 180.

EMILE ZOLA

Editura Albatros

ION BRĂESCU EMILE ZOLA

MONOGRAFII

Coperta colecției: TEODOR BOGO!

ION BRĂESCU

EMILE ZOLA

În

EDITURA ALBATROS e BUCUREȘTI

1982

NOTA ASUPRA EDIȚIEI

Monografia de față, prima parte a unei lucrări mai vaste despre naturalismul francez (proiect întrerupt de dispariția prematură a autorului), reprezintă ultimul studiu de istorie a literaturii franceze elaborat de profesorul Ion Brăescu. Ea a apărut în limba franceză la tipografia Universității din București și a cunoscut o largă audiență în rândurile cadrelor didactice și ale studenților, fiind prima lucrare de asemenea anvergură, publicată în țara noastră despre Emile Zola, scriitor a cărui operă a deschis drumuri noi romanului universal.

Pentru a o face accesibilă publicului larg românesc, căruia de fapt îi era adresată, precum și pentru a cinsti memoria neobositului cercetător al literaturii franceze, – Ion Brăescu – am tradus lucrarea sa în limba română, adaptând-o la profilul colecției „Monografii” a Editurii Albatros, fără a altera, însă, cu nimic, structura sa fundamentală sau ideile originale ale autorului.

Mulțumim Editurii Albatros care a acceptat să publice această monografie și să-l readucă astfel în actualitate pe Émile Zola, autorul unei opere ale căror

ecouri s-au făcut simțite și în romanul românesc.

București, februarie 1981

MARIA BRĂESCU

NATURALISMUL ȘI TEORETICIANUL SĂU

NAȘTEREA ȘI DESTINUL naturalismului sunt inseparabile de numele lui Emile Zola. Mișcare literară din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea, al cărui punct de plecare se află, după unii istorici literari, în opera lui Gustave Flaubert, naturalismul s-a înălțat la rang de școală în momentul apariției principalului său manifest, *Le Roman expérimental* (*Romanul experimental*) de Zola, în 1880.

Având drept model *Arta poetică* a lui Boileau și prefața la piesa *Cromwel* de Victor Hugo, acest manifest a venit mai târziu, atunci când Zola, în *Thérèse Raquin* (1867) și în *L'Assomoir* (*Cârciuma*), ca de altfel și frații Goncourt în mai multe dintre romanele lor îi ilustraseră deja principiile. Prefața celei de a doua ediții a romanului *Thérèse Raquin*, publicat în 1868, ca și cuvântul introductiv la romanul *La Fortune des Rougon* (*Izbânda familiei Rougon*, 1871), conțineau de altfel, în germen, ideile principale ale *Romanului experimental*. Puternic impresionat de cartea lui Claude Bernard din 1865 *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*

(*Introducere la studiul medicinei experimentale*), Zola îl asimilează pe scriitor cu omul de știință, afirmând că „romanul naturalist este o veritabilă experiență pe care romancierul o face asupra omului, ajutându-se de observație”. Vizând precizia științifică, naturalismul se întâlnea în acest iei cu parnasienii care, cam la aceeași epocă, încercau și ei să îmbine literatura cu știința cum o face poezia lui Leconte de Lisle sau Sully Prudhomme. Influențat în același timp de pozitivismul lui Auguste Comte și determinismul lui Taine, Zola îl identifică pe

romancier cu un experimentator care „face să se miște personajele într-o anumită istorie pentru a arăta prin aceasta că succesiunea faptelor va fi așa cum o cere determinismul fenomenelor supuse studiului”. Zola crede, deci, că romancierul trebuie să procedeze ca un chimist, diferențiind sau modificând datele experienței în scopul pe care și-l propune, mediul social jucând rolul eprubetei gradate în care se produce efervescența elementelor intrate în contact. Sprijinindu-se pe ereditate, pe care lucrările lui Darwin o așezaseră în centrul atenției, Zola își propune să acorde prioritate aspectului fiziologic al omului: „Aceasta constituie romanul experimental: să posezi mecanismul fenomenelor la om, să arăți rotițele manifestărilor intelectuale și senzuale așa cum le va explica fiziologia, sub influența eredității și a circumstanțelor înconjurătoare”.

Subordonarea psihologiei față de fiziologie este ilustrată și prin cuvintele lui Taine, pe care Zola le pune ca motto în *Thérèse Raquin*: „Viciul și virtutea sunt niște produse întocmai ca vitriolul și zahărul”. Preluând întocmai aceste aserțiuni, scriitorii naturaliști ajung să prezinte o ființă umană instinctivă, senzuală, brutală, chiar bestială, capabilă de cele mai urâte acte de violență, purtând în ea tare ereditare. Considerând că nimic nu este nedemn de a deveni obiect de observație experimentală, romancierii naturaliști s-au specializat adesea în descrierea unor aspecte urâte, respingătoare, hidoase ale vieții, manifestând o predilecție pentru cazurile rare, morbide, macabre, patologice. Descrierea morgii în *Thérèse Raquin* sau spitalului din romanul fraților Goncourt *Soeur Philomene (Maica Filomena)* sunt exemple grăitoare în acest sens. Chiar titlul romanului *La Bête humaine (Bestia umană)* de Zola constituie o profesie de credință. „Dar naturalismul înseamnă punctul extrem al

tendinței care propune ca scop al scriitorului mai curând adevărul decât frumosul”, remarcă Philippe Van Tieghem constatând o lărgire a ariei de inspirație a scriitorului.

O consecință pozitivă a acestei atitudini a naturaliștilor este de a fi dat drept de cetățenie în literatură oamenilor simpli și mai ales proletariatului. Franz Mehring, unul dintre criticii marxiști cei mai luminați ai timpului, remarcă, încă din 1893, că „analizând naturalismul din zilele noastre (...) nu s-ar putea ignora că el reprezintă reflectarea în artă a cuvântului mereu mai puternic al mișcării muncitorești”.¹

În același timp, utilizând din plin limba familiară, populară, chiar argotică a oamenilor simpli, în acele opere care descriu existența acestora, naturalismul a contribuit puternic la reînnoirea stilistică a literaturii.

Zola a insistat asupra caracterului modern al naturalismului, pe care îl califică drept „literatură a erei noastre științifice”, și nu credem că a greșit căci, după justa remarcă a lui Michel Decaudin: „Trebuie mai ales să reținem din *Romanul experimental*, ca de altfel din alte numeroase pagini critice ale lui Zola, voința de a nu lăsa literatura în afara vieții timpului său, în afara realității zilnice, ca și a tendințelor intelectuale: arta trebuie să adere din toate direcțiile la viață, la real.”²

Din punct de vedere filosofic, naturalismul se cantonează într-un pozitivism agnostic, formulat de Zola în următorii termeni: „Pentru un savant experimentator, idealul pe care caută să-l reducă, nedeterminatul, nu constă decât în *cum*. El lasă filosofilor celălalt ideal, ai *de* ce-ului, pe care nu speră să-l determine într-o zi (...).

1 Franz Mehring, Pagini de critică, București, Edit. de stat pentru literatură și artă, 1958, p. 160.

2 A. Adam, G. Lermnier, E. Morot-Sir, La littérature française, 10 Paris, Larousse, t. 2, 1972, p. 132, cap. Le naturalisme.

Suntem muncitori, lăsăm speculanților acest necunoscut al de *ce*-ului în care se zbat în zadar de secole, pentru a ne menține la necunoscutul cum, care în fiecare zi scade în fața investigației noastre”.

Considerând, în consecință, că este inutilă voința de a pătrunde în esența fenomenelor, Zola atribuie romancierului unica sarcină de a descrie amănunțit ceea ce observă, ceea ce îi cade sub simțuri. Ferindu-se de orice generalizare, punând pe același plan esențialul și accesibilul, arta naturalistă trebuie să se îndrepte, deci, către o reproducere obiectivă, fotografică, a realității. Zola uită în felul acesta propria sa concepție asupra creației artistice enunțată încă din 1864 într-o scrisoare către prietenul său, Antony Valabregue, în care spune: „Analizăm creația unei opere prin prisma unui om, a unui temperament, a unei personalități. Imaginea care se proiectează pe acest Ecran nou este o reproducere a lucrurilor și persoanelor aflate dincolo, și această imagine nu poate fi fidelă, ea se va schimba ori de câte ori un nou Ecran se va interpune între ochiul nostru și creație”.

Opera literară a lui Zola pornește mai mult din această teorie a „ecranelor” decât din ideile nefertile ale *Romanului experimental*. Există într-adevăr o mare distanță între concepțiile teoretice ale lui Zola și opera sa artistică. Nu este rar cazul unor scriitori cu puternică personalitate care sparg cadrele programelor teoretice proclamate de ei înșiși; Balzac, care se pretindea legitimist și catolic, deși scria împotriva acestor principii, reprezintă un exemplu ilustru în acest sens. Zola nu și-a aplicat decât parțial propriile teorii în operele sale literare. Henri Barbusse o afirmă explicit: „Temperamentul nu i-a fost niciodată influențat de teoriile sale, teoriile sunt cele care au țâșnit din temperamentul său și nu fac decât să-l

exprime în modul cel mai relativ posibil”³. Marc Bernard merge mai departe, vorbind de un miracol: „Miracolul este că ideile sale care ne apar atât de rudimentare, și adesea chiar rizibile, i-au îngăduit lui Zola să scrie capodopere”⁴. Mihai Ralea găsește o explicație judicioasă care ține cont de evoluția lui Zola: „Acest șef al școlii naturaliste a părăsit treptat-treptat toate pozițiile false ale naturalismului, în timp ce alții (Ceard, Huysmans, Bourget) le părăseau tocmai pe cele juste”⁵.

Într-adevăr, doctrina naturalistă a fost urmată mai îndeaproape de scriitori de mână a doua care au îmbrățișat-o mai repede și care, în general, se conformează mai ușor comandamentelor unui program literar. Așa a fost cazul lui Octave Mirabeau precum și al celor patru prozatori care și-au adus, alături de Zola și Maupassant, contribuția la volumul *Les soirées de Médan* (*Serile de la Médan*): J.K. Huysmans, Henry Ceard, Léon Henrique, Paul Alexis. Așa a fost cazul lui Lucien Descases, Paul Margueritte, Paul Bonnetain, Abel Hernant, J.H. Rosny, cât și al belgianului Camille Lemonnier sau al elvețianului Edmond Rod. Cât despre frații Goncourt, ei nu pot fi considerați decât ca precursori ai naturalismului, operele pe care le-au semnat împreună fiind scrise înainte de 1870, anul morții lui Jules de Goncourt. *Jurnalul* lor, mai precis cel al lui Edmond de Goncourt, exprimă, de altfel, o animozitate plină de invidie și mereu crescândă față de Zola. Marii creatori, începând cu Zola însuși, căruia trebuie să-i alăturăm pe Maupassant, Alphonse Daudet și Jules Vallés, se distanțează și-și afirmă geniul, încălcând foarte adesea regulile fixate prin *Romanul experimental*.

3 H. Barbusse, Zola, Paris, Gallimard, 1932, p. 266.

4 M. Bernard, *İola par lui-même*, Paris, Edit. du Seuil, 1957, p. 38.

5 M. Ralea, *Portrete, Cărți, Idei*, București, Edit. pentru literatură universală, 1966, p 65 11

Nefind unitar, naturalismul se distinge prin individualismul accentuat al principalilor săi reprezentanți: „Naturaliștii au supraviețuit în măsura în care au fost ei înșiși”. Iată de ce e mai bine să vorbim despre un curent sau o mișcare naturalistă decât despre o școală. „Ca școală, naturalismul constituia un nonsens. Ca mișcare, el se justifica din plin și nu putea să nu înflorească” 2. Pentru Zola însuși naturalismul nu era decât o simplă metodă și el refuza să-și aroge titlul de șef al unei școli-fantomă. El se credea urmașul lui Balzac, în care vedea un romancier „naturalist” ca și Stendhal sau Flaubert. Era la el și o nevoie de a-și găsi strămoși, dar trebuie să se țină seama că terminologia literară nu era prea bine precizată la acea dată și că termenul de

„Realism” nu avea decât o circulație restrânsă. Modalitate accentuată, excesivă, stridentă a realismului, naturalismul îl înlocuiește și se situează, cronologic, după el. Majoritatea istoricilor literari definesc naturalismul în raport cu realismul. Pentru Philippe Van Tieghem, „naturalismul urmează realismului”, iar pentru P. Martino „naturalismul continuă realismul, îl afirmă sau îl exagerează” René Lalou subordonează naturalismul realismului, în timp ce Michel Raymond îl înglobează pe Zola în capitolul „Apogeul romanului realist” și procedează la analiza operei sale la rubrica „Realismul epic al lui Zola” 3. A. Thibaudet consideră că: „El, Zola, depășește naturalismul” 4, pe când Henri Clouard vede în Zola un realist, la început, care „devenise naturalist, naturalismul prezentând o realitate încărcată de detalii vulgare, cu o intenție susținută de înnegrire” 5. Definiția lui Clouard urmează îndeaproape concepția care, printr-un proces gradat de schematizare, a izbutit să se impună în ochii marelui public, precum și în unele manuale și tratate de istorie literară.

Sensul cuvântului „Naturalism” s-a alterat și s-a simplificat; golit de concepția sa inițială, el nu mai înseamnă, în folosirea curentă, decât o tendință accentuată de a arăta omul în ceea ce are el mai vulgar, mai josnic, de a reprezenta exclusiv părțile neplăcute, dizgrațioase, brutale, morbide ale existenței. Termenul de naturalism a căpătat, astfel, un sens aproape peiorativ, reușind să înjosească un întreg curent literar. Această evoluție semantică a fost folosită de criticii și istoricii literari de dreapta care, din ură față de opera angajată a lui Zola și mai ales față de atitudinea de apărător ai dreptății și al adevărului pe care a avut-o în timpul afacerii Dreyfus, au încercat să-l distrugă minimalizând nu numai propria sa creație, dar și naturalismul în ansamblul său. Denigrarea lui Zola, care a fost fără îndoială scriitorul cel mai insultat din toată literatura franceză, a avut adesea și un substrat politic. Batjocorit de mediile conservatoare, Zola a fost, în mod paradoxal, atacat și de reprezentanții stângii. Puțin cunoscut de Engels, contestat de Paul Lafargue care nu agreea decât romanul *L'Argent (Banii)*, Zola a fost adesea combătut de anumiți critici de stânga pentru că nu scrisese exact așa cum ar fi dorit ei să scrie! Judecățile asupra lui Zola și a naturalismului au fost divergente datorită faptului că au fost luate în considerație fie teoriile, fie operele sale literare. Astfel, un critic de talia lui G. Lukács îl atacă pe Zola respingându-i pas cu pas principiile teoretice, ceea ce nu-i de altfel prea greu – fără să-i analizeze niciodată ciclul de romane *Familia Rougon-Macquart*. El se mulțumește doar să-i compare opera, în termeni generali, cu cea a lui Balzac, pentru a trage niște concluzii defavorabile lui Zola. Compararea aceasta, ca mijloc de a-l înjosi, nu le-a scăpat nici criticilor celor mai binevoitori față de Zo! a. Subliniind filiația evidentă Balzac – Zola, André Wurmser, în articolul său intitulat sugestiv

Ancienne maison Balzac, / . ola successeur" (Zola, succesorul vechii firme Balzac), se numără

14 1 Vezi „Europe”, nov-dec. 1952.

printre primii care i-a pus pe cei doi scriitori pe același plan, reunindu-i sub o titulatură comună: „Balzac, Zola: deux romanciers *anticapitalistes*”. În cartea sa din 1975, *Le Réalisme selon Zola (Realismul după Zola)*, Alain de Lattre pare să încline, fără a-l minimaliza deloc pe Balzac, spre autorul ciclului *Familia Rougon-Mac quart*, fapt simptomatic în creșterea faimei lui.

Atât în timpul vieții lui Zola cât și în prima jumătate de secol după moartea lui, s-a putut constata de prăpastie între cititorii săi credincioși care au făcut să crească numărul edițiilor sale și critica literară de dreapta care l-a discreditat, cea de stânga care l-a privit chiorâș și cea universitară care l-a ignorat.

Este semnificativ faptul că faimosul *Roman experimental* a apărut întâi în străinătate, în rusește, într-o revistă din Petersburg, înainte de a fi fost cunoscut de cititorii francezi. De altfel, Zola a fost întotdeauna mai apreciat în țările străine decât în Franța. Exegeza operei sale a fost foarte subțire până în 1952. Cele două monografii pe care i le-au consacrat, imediat după moarte, Emile Faguet și Bernard Bouvier în 1903, precum și cea din 1908 a lui Edmond Lepelletier, sunt destul de perimate. Perioada dintre cele două războaie nu l-a apreciat deloc pe Zola. Nu se poate cita decât excelenta sinteză a lui Pierre Martino asupra *Naturalismului francez*, a cărei primă ediție datează din 1923, și monografia lui Barbusse din 1932. Trebuie să mai adăugăm emoționanta carte *Émile Zola raconté par sa fille (Emile Zola povestit de fiica sa)* datorată Denisei Leblond-Zola (1931), precum și o contribuție străină, cea a lui Heinrich Mann, autorul unei succinte dar substanțiale meditații asupra operei lui

Zola. În 1945 apare monografia bine informată a lui Alexandre Zévaès asupra lui Zola, urmată în 1949 de o *Histoire du naturalisme français* (Istoria naturalismului francez) în două volume de Ch. Beuchat. În 1952, împlinirea a cincizeci de ani de la moartea lui Zola prilejuiește un spectaculos, reviriment al cercetărilor asupra operei sale. Guy Robert da prima importantă teză de doctorat consacrată creației artistice a scriitorului: *La Terre d'Emile Zola. Étude historique et critique* (Pământul de Emile Zola. Studiu istoric și critic), în același timp cu lucrarea de sinteză: *Émile Zola. Principes et caractères généraux de son oeuvre* (Émile Zola. Principii și caractere generale ale operei sale). Jean Tréville publică tot atunci cartea sa *Zola semeur d'orages* (Zola, semănător de furtună), primă interpretare marxistă de anvergură și de referință a operei zoliste, în timp ce numărul revistei „Europe”, dedicat în întregime lui, îl examina din perspective multiple. Tot în anul 1952, Angus Wilson publică *Émile Zola, an introductory Study of his Novels* (Émile Zola, un studiu introductiv la romanele sale), iar în anul următor F.W.J. Hemmings publica la Oxford remarcabilul său studiu asupra întregii opere a lui Zola. Trebuie semnalat faptul că cercetătorii englezi și-au axat studiile mai ales asupra câte unui roman de Zola, în timp ce francezii s-au aplecat către analiza aprofundată a operei sale artistice. Marc Bernard publică, în 1957, un studiu *Zola par lui-même* (Zola prin el însuși); Armand Lanoux depășea cadrul biografiei romanțate în cartea sa *Bonjour, Monsieur Zola* (Bună ziua, Domnule Zola) din 1961. Datorăm două substanțiale monografii asupra romanului *Germinal* Henriettei Psichari și lui Claude Abastado, precum și două solide studii asupra romanului *Cârciuma*, lui Jacques Dubois și respectiv Colettei Becker. Antoinette Jagmetti publica la Geneva, în 1955, un studiu stilistic

asupra romanului¹⁶ lui *La Bête humaine* (*Bestia umană*), iar suedezul

Nils-Olof Franzen făcea să apară în 1958 la Stockholm o monografie a romanului la *joie de vivre* (*Bucuria de a trăi*). Parisul, ca adevărat personaj al operei lui Zola, face obiectul volumului *Paris dans les romans de Zola* (*Parisul în romanele lui Zola*) de Nathan Kranowski, în timp ce Anna Krakowski este autoarea cărții *La Condition de la femme dans l'oeuvre d'Emile Zola* (*Condiția femeii în opera lui Emile Zola*).

Critica modernă a contribuit enorm la punerea în evidență a multor aspecte ale operei lui Zola, necunoscute sau neobservate până în zilele noastre. Grăitor în acest sens este cel de al doilea număr special al revistei „Europe” consacrat lui Zola (numărul din aprilie-mai 1968) și care reunește lucrările Colocviului internațional de la Paris (februarie 1968). Pluralitatea interpretărilor lui Zola, diversele abordări ale operei sale rezultă și din prețiosul volum al lui Auguste Dezalay, *Lectures de Zola* (*Lecturi din Zola*, 1973), care reunește analize diferite ale unor psihanalisti, sociologi, stilisti, structuralisti, marxiști etc.

Privit prin prisma psihanalizei lui Jean Borie, în cartea sa *Zola et les mythes ou la nausée au salut* (*Zola și miturile sau greața față de mântuire*) din 1973, autorul ciclului *Les Rougon-Macquart* apare într-o nouă lumină care nu-i este defavorabilă. Autor al unei cărți. *Zola journaliste de l'affaire Manet al'affaire Dreyfus*, (*Zola ziarist, de la afacerea Manet la afacerea Dreyfus*, 1962), Henri Mitterand a analizat cu migală ca și în alte studii, cu instrumentele stilisticii moderne, filonul expresiei artistice existente în opera lui Zola. Nu poate fi trecută sub tăcere foarte modernă carte a lui Michel Serres *Feux et signaux de brume - Zola* (*Lumini și semnale în ceață - Zola*), din 1975.¹⁷

O scurtă privire asupra bibliografiei dedicate lui Zola ne duce la concluzia că ultimii treizeci de ani au adus o recoltă mult mai bogată și mai fecundă decât jumătatea de secol ce a urmat după moartea scriitorului. André Gide, mare admirator al lui Zola, nota, la 11 iulie 1932, în *Jurnalul* său: „Consider discreditarea actuală a lui Zola drept o monstruoasă nedreptate care nu face onoare criticilor literari de azi”.

Ceea ce lipsește încă astăzi sunt marile studii de ansamblu, monografiile asupra lui Zola și a naturalismului. Ultima, cea a lui Michel Euvrard (*Zola*), datează din 1967 și suferă încă de limitarea datorată dimensiunilor colecției în care e publicată. Așa se întâmplă și cu lucrarea lui Pierre Cogny *Le Naturalisme* (*Naturalismul*, 1968), care a trebuit să se supună exigenței colecției „Que sais-je”. Cercetările asupra lui Zola sunt mult facilitate de publicarea, începând din - viul 1960, a câtorva ediții științifice, apărute sub redacția câtorva specialiști devotați operei sale. Astfel cităm ediția „Tehou” a *Operele complete* în 15 volume, publicate de Henri Mitterand, ediția Gallimard-Pléiade a ciclului *Familia Rougon-Macquart* în 5 volume, sub redacția lui Armand Lanoux, sau edițiile „Rencontre” din Lausanne, sub conducerea lui Henri Guillemin. Nu trebuie neglijată nici colecția „Livre de poche”, care a publicat cele 20 de volume ale ciclului *Rougon-Macquart* cât și *Thérèse Raquin*.

Contrar celor care au crezut că-l pot defini rezumându-se la câteva principii teoretice, puțin respectate chiar de cel ce le-a formulat, credem că prin investigarea operelor literare trebuie să se stabilească veritabilele coordonate ale curentului naturalist. Opera sa cea mai reprezentativă fiind aceea a lui Zola, trebuie să abordăm curentul prin lectura comentată a acesteia.

ÎNCEPUTURILE LUI ZOLA

A. TATONĂRI

NĂSCUT LA PARIS în ziua de 2 aprilie 1840, Émile Zola n-a fost decât pe jumătate francez. Tatăl său, François (sau mai exact Francesco) Zola, era ofițer italian din Venetia, a cărui familie era ea însăși originară din Zara (azi Zadar), în Dalmația. La rândul său, François Zola nu era decât pe jumătate italian, mama sa fiind o grecoa că din Corfu. Spirit aventurier, carbonard și francmason, adevărat erou de roman, François Zola face studii ingineresti la Universitatea din Padova, călătorește în Austria, Olanda, Anglia, devenind locotenent al Legiunii străine, în Algeria, în 1831. În 1833, se instalează definitiv în Franța, mai întâi la Marsilia, apoi la Aix-en-Provence; e plin de proiecte mărețe: adăugirea unui nou port la cel existent în Marsilia, fortificații pentru Paris, construcția unui canal destinat să alimenteze cu apă potabilă orașul Aix; această ult mă idee a fost realizată și rămâne marea operă a vieții sale. Fiul său, Émile, moștenește această înclinare a tatălui de a vedea totul în stil mare.

În cursul unei călătorii la Paris, François Zola o cunoaște pe Émilie Aubert, fiica unui antreprenor în construcții, originar din Dourdan (Îl e-de-France), se îndrăgostește de ea și se căsătorește repede. Ea va veghea la educația unicului lor fiu, rămânând văduvă de timpuriu, căci, după ce construiește la Aix-en-Provence canalul ce-i poartă numele și azi, François Zola moare de pneumonie în 1847. Copilăria la Aix a lui Émile Zola este destul de aspră; studiile și le face tot aici și cutreieră împrejurimile însoțit de doi tovarăși inseparabili, Baille și Cézanne, viitorul mare pictor. Cei trei prieteni iubesc natura, viața în aer liber, citesc, visează și recită versuri. Idolul lor este Musset. În opera sa, *Nouveaux Contes a Ninon* (Noile povestiri pentru Ninon), Zola își amintește „de această epocă fericită în care alergam pe potecile scumpei mele

Provențe. Musset era atunci tovarășul meu. Îl luam cu mine în tolba de vânătoare și în spatele primului tufiș întâlnit îmi uitam pușca în iarbă, îl citeam pe poet în această umbră caldă a Sudului parfumată de salvie și levantică... Lui îi datorez și primele tristeți și primele bucurii". Reminiscențele romantice, vizibile în opera lui Zola, își găsesc rădăcinile în această perioadă de adolescență provençală. Își face ucenicia literară ca elev la colegiul din Aix-en-Provence, compunând o farsă intitulată *Enfoncé le pion* (*Pedagogul păcălit*) care datează din 1856. Inspirată din viața de școlar, farsa aduce în scenă doi elevi care-i dispută pedagogului Pitot inima unei tinere din oraș.

Situația financiară precară a doamnei Zola o constrânge să intervină pentru obținerea unei burse care să-l permită fiului său să-și continue studiile la Paris, la liceul Saint-Louis. Astfel, în 1858, Émile Zola redevine parizian. Respins de două ori la examenul de bacala²⁰ urcat, el va duce la Paris timp de doi ani o viață de boem, cunoscând foamea și privațiunile, cu datorii și amanetări la muntele de pietate. În această perioadă el se mai crede poet și dramaturg. Compune proverbul dramatic *Perrette* inspirat de celebra fabulă a lui La Fontaine, *La laitière et le pot au lait* (*Lăptăreasa și oala cu lapte*) precum și un altul intitulat *Il faut hurler avec les loups* (*Când ești printre lupi trebuie să urli ca ei*). În 1859, Zola schițează planul unei tragedii, *Annibal à Capoue* (*Hanibal la Capua*). Paralel cu aceste încercări dramatice, Zola scrie versuri. Deși pare să aibă darul versificației, versurile sale sunt lipsite de profunzime. Tendința spre monumental îl incită să proiecteze o trilogie poetică *La Genèse* (*Geneza*), vastă epopee despre umanitate, care ar fi trebuit să rivalizeze cu *Legenda secolelor* a lui Victor Hugo. Versurile lui Zola au rămas inedite până în 1882, când Paul Alexis le publică la sfârșitul cărții sale *Émile Zola, notes d'un ami* (*Émile Zola,*

notele unui prieten), însoțite de o scrisoare a autorului, conștient de slăbiciunea lor: „Ar fi poate mai înțelept să nu le scoatem din praful lor (...) Dar cedez dorinței dumitale, scot un pumn din aceste versuri de copil și ți le dau pentru că spui că poate fi interesant pentru cititori să vadă cu ce am început”.

21

Pe la 1860, Zola renunță la versuri, poate și datorită postului său de funcționar la Docurile Parisului, pe care a fost nevoit să-l accepte pentru a-și câștiga existența, în 1862, se angajează la librăria Hachette, unde munca sa consta în a lega pachete. În curând, urcând în grad, trece la serviciul de publicitate al librăriei. În perioada în care a lucrat la Hachette, el creează o comedie în două acte *La Laide* (*Urâta*) pe care teatrul Odéon o respinge, între altele pentru că personajul central era orb, ceea ce nu avea nimic comic. Așa se întâmplă și cu *Madeleine*, dramă în trei acte, respinsă pe rând de două teatre și care va căpăta până la urmă forma romanului *Madeleine Féral*.

La invitația directorului librăriei Hachette de a scrie proză, tânărul funcționar îi propune o serie de trei volume: *Les Héroismes: les Héros de l'Humanité, les Héros de la Patrie, les Héros de la Famille* (*Eroismele: Eroii Umanității, Eroii Patriei, Eroii Familiei*). Pro: ectul nu a fost realizat niciodată, dar e demnă de remarcat de pe acum propensiunea lui Zola pentru operele ciclice. De altfel, tânărul scriitor mai încercase să scrie proză și până atunci; în 1859, publicase în gazeta „La Provence”, din Aix-en-Provence, povestirea *La Fée amoureuse* (*7Ana îndrăgostită*); în 1863, apăreau într-o revistă din Lille povestirile *Simplice* și *Le Sang* (*Sângele*). Directorul îi cere lui Zola o poveste pentru un ziar destinat copiilor și acesta prezintă *Soeur des pauvres* (*Maica Săracilor*). După lectura poveștii, editorul i-o restituie exclamând: „Ești un

revoltat". Povestea va fi înglobată în volumul *Contes à Ninon* (*Povestiri pentru Ninon*). După multe încercări, Zola reușește să-și facă debutul în literatură publicând în 1864, la editura Lacroix, primul său volum, *Contes à Ninon*.

B. POVESTIRI PENTRU NINON *Contes à Ninon*

22

„Opera unui poet care a băut prea mult lapte și a mâncat prea mult zahăr” după definiția glumeață a lui Henri Barbusse⁶, volumul *Contes à Ninon* (*Povestiri pentru Ninon*) a fost destul de bine primit de critica literară și agreeat de publicul care cumpără mai bine de jumătate din exemplarele apărute. Această primire binevoitoare îl încurajează pe Zola să meargă pe același drum și să dea o urmare primului său volum, sub titlul *Nouveaux Contes à Ninon* (*Noile povestiri pentru Ninon*), volum publicat abia zece ani mai târziu, în 1874, dar scris, de fapt, înainte de 1868.

Ninon nu este, așa cum s-ar putea crede, iubita lui Zola, ci este personificarea regiunii Provence, cea mai mare pasiune a anilor săi de tinerețe. *Povestirile pentru Ninon* sunt, înainte de *Scrisorile din moara mea* de A. Daudet, un imn adresat frumoasei naturi din sudul Franței în mijlocul căreia autorul și-a petrecut copilăria și adolescența. Caracteristicile dominante ale povestirilor lui Zola sunt o atmosferă idilică, amintiri provensale, înțepături satirice. „Nu se găsește nicăieri în opera sa o siluetă asemănătoare celei a lui Tartarin” remarcă Denise Leblond-Zola, subliniind prin aceasta că Zola nu a luat niciodată în derâdere pe oamenii din sud.

Datoare în mod deliberat romantismului, *Povestirile pentru Ninon* sunt o operă „grațioasă, uneori satirică, în care reminiscențele din Musset și Murger, din Rabelais și

⁶ H. Barbusse, Zola, Paris, Gallimard, 1932, p. 16.

din Swift, se alătură amintirilor provenșale”⁷. Majoritatea povestirilor prezintă un Zola adept al lui Rousseau, opunând natura sănătoasă și tonifiantă civilizației răufăcătoare. Legătura indestructibilă dintre om și pământ este reprezentată într-un mod dramatic în nuvela *Les quatre journées de Jean Gourdon* (*Jean*

Gourdon, anotimpurile vieții), unde se întâlnește pentru prima oară acea structură riguroasă a unei opere, atât de dragă lui Zola. Dacă Jean Gourdon este tipul țaranului cinstit și puternic, în nuvela *Le Forgeron* (*Fierarul*), Zola dăltuiește figura unui muncitor, model de bărbăție ancestrală. Este un adevărat imn pe care Zola îl adresează muncii, eroul său aproape mitologic fiind comparat cu statuile lui Michelangelo și nu cu modelele grecești pe care Zola le respinge.

John C. Lapp are dreptate când subliniază că „acest uriaș depășește în semnificație eroii Greciei antice, căci el nu simbolizează numai raporturile dintre om și pământul fertil, ci el ilustrează în același timp munca omului modern, fierarul societății moderne”. Personajul Goujet, în *Cârciuma*, nu este decât reproducerea individualizată și mărită a acestui arhetip de fierar.

Nuvela *Le Chemage* (*Șomajul*), o primă schiță a romanului *Germinal*, prezintă cazul unui muncitor, victimă a conjuncturii economice. Uzina în care lucra își închide porțile, el nu mai găsește de lucru, încetul cu încetul economiile și avutul familiei se topesc. Oamenii simpli sunt evocați și în nuvela *Mon voisin Jacques* (*Vecinul meu Jacques*) în care personajul principal, de meserie cioclu, luptă să ascundă copiilor săi meseria pe care o face, aceasta fiind considerată rușinoasă. Personajul îl anunță pe Bazouge din *Cârciuma*.

⁷ Jean Fréville, *Zola semeur d'orages*, Paris, Editions Sociales, 1952, p. 13. 23

O povestire tulburătoare este *Le Grand Michu* (*Michu cel mare*) în care Zola relatează o grevă a foamei declanșată de niște elevi pentru a protesta contra tratamentului inuman la care erau supuși. Denunțare violentă a regimului școlar din timpul său, *Le grand Michu* se înrudește fără îndoială cu *Le petit chose* (*Piciul*) de A. Daudet.

Nuvela *Les epaules de la marquise* (*Umerii marchizei*) ascunde sub o textură aparent anodină o satiră virulentă la adresa aristocrației mondene din cel de-al doilea imperiu. Este prima dată când Zola ia poziție împotriva societății pe care o va biciui în *Les Rougon-Macquart*.

Satira este mai indulgentă în *Le Jeune* (*Postul*), povestea unui preot care predică respectarea postului, dar care se grăbește să meargă la masa oferită de o contesă. Găsim aici urzeala povestirii lui Daudet *Les trois messes basses* (*Cele trei liturghii mici*), dar altfel particularizată. Oroarea față de război și antimilitarismul izbucnește într-o povestire onirică, *Le Sang* (*Sângele*): relatarea unui coșmar descriind masacrarea reciprocă a doua armate.

Operă în fond destul de banală și fără strălucire, *Povestirile pentru Nhion* este oglinda diferitelor tendințe care se înfruntă în laboratorul de creație al unui debutant. Idilismul și lirismul de nuanță romantică domină fără însă a exclude apropierea unor nuanțe realiste și clocotul naturalist. Poate tocmai această gamă variată de teme și procedee a făcut ca volumul *Povestiri pentru Ninon* să scape de uitare. Multe teme, concepții, personaje reluate și dezvoltate de Zola în operele sale de maturitate, se găsesc în stare embrionară aici. Deși trebuie subliniate unele poziții ideologice avansate existând în această perioadă de formație a lui Zola, *Povestirile pentru Ninon* sunt departe de a ne permite să bănuim forța epică a

autorului romanelor din ciclul *Les Rougon-Macquart*.

C. PRIMELE ROMANE

Primirea favorabilă rezervată de critica literară apariției volumului *Contes à Ninon* îl încurajează pe Zola să publice *La Confession de Claude* (*Spovedania lui Claude*), un roman pe care-l schițase încă din 1862. Acest prim roman al lui Zola, apărut în 1865, va fi urmat în 1866, de romanul *Le voeu d'une morte* (*Dorința unei moarte*), în 1867, de *Les Mystères de Marseille* (*Misterele Marsiliei*), precum și de *Thérèse Raquin*, iar în 1868, de *Madeleine Féral*. Publicarea a cinci romane într-un interval de patru ani dovedește marea fecunditate a autorului care va publica în răstimpul a douăzeci și doi de ani cele douăzeci de volume ale ciclului *Familia Rougon-Macquart*. Umbrite de strălucirea ultimelor romane, care reprezintă fără nicio îndoială opera sa capitală, primele cinci romane sunt, în general, puțin cunoscute, cu excepția romanului *Thérèse Raquin*, singurul a cărui valoare îi asigură perenitatea; trebuie însă să precizăm că piesa pe care autorul a scos-o din propriul său roman a contribuit la celebritatea sa. Zola a fost conștient de mediocritatea celor patru romane de debut.

Fără a minimaliza valoarea romanelor de debut, trebuie să recunoaștem că acestea valorează mai ales prin aceea că în ele se află germenii creației sale majore, - *Les Rougon-Macquart*, *Les Trois Villes*, *Les quatre Evangiles*.

Povestire autobiografică, care se înscrie chiar prin titlu în descendența lui Rousseau și Musset, *Spovedania lui Claude* relatează prima aventură sentimentală a autorului cu o femeie de moravuri ușoare. Adoptând tonul liric al lui Musset, el combate atitudinea roman³⁶ tică pledând pentru reabilitarea femeilor ușoare. Îndrăgostit naiv de o tânără prostituată, Laurence, pe care încearcă s-o transforme prin muncă, Claude încearcă o cruntă

decepție descoperind că ea îl preferă pe prietenul său. Mai multe episoade din roman descriu, într-o manieră realistă, mizeria îndurată de Claude în mansardele sordide și glaciale ale Parisului, unde era, de multe ori, obligat să stea în pat neavând haine cu care să iasă în oraș. Zola se revoltă împotriva idealizării vieții boeme, după rețeta lui Murger: „Ah, cât de mult mint cei care pretind că sărăcia este mama talentului!” Neadaptat la atmosfera tumultuoasă a Parisului, Zola păstrează nostalgia ținutului copilăriei și adolescenței sale: „Am încă sub ochi acele priveshti pătrunzătoare ale tinereții; simt că le aparțin, că puțină dragoste și puținul adevăr care este în mine îmi vine din liniștita lor pasiune”.

Spovedania lui Claude este de altfel dedicată foștilor colegi de școală, Baille și Cézanne, cărora li se adresează câteodată direct, în roman, cu apostrofa retorică „Fraților”. Infidelitatea Laurence-i suscită gelozia lui Claude. Zola descrie manifestările fiziologice ale geloziei, relevând pentru prima dată predilecția sa pentru aspectele senzoriale ale existenței umane: „Nu știu cum sunt alții geloși. Eu sunt gelos cu tot trupul, cu tot sufletul (...). Durerea este fizică; stomacul mi se strânge, membrele mi se încovoae, capul mi se golește, simt slăbiciune și febră. Și pe deasupra durerilor nervilor și a mușchilor, simt groaza inimii, profundă, pierdută, care mă apasă, mă arde fără încetare”.

Apariția romanului *Spovedania lui Claude* a trecut aproape neobservată. Doar Ministerul de Justiție se interesează de el îndeaproape, considerând că romanul atentează la bunele moravuri. Librăria Hachette îl concediază pe funcționarul care avusese de-a face cu justiția. Acesta este doar primul dintre numeroasele 27

conflicte care-l vor opune pe Zola autorităților represive.

Fiind fără slujbă, Zola încearcă să facă gazetărie. I se încredințează rubrica criticii de artă a ziarului „L'Événement”, condus de Villemessant. În coloanele acestui ziar Zola începe să-și publice în foileton cel de-al doilea roman al său *Le Voeu d'une morte* (*Dorința unei moarte*). Publicarea foiletonului este întreruptă după câteva capitole doar, romanul apărând în volum în 1866.

În ciuda faptului că Zola renunță la folosirea pronumelui „eu”, el nu reușește cu acest roman să se dezbrace de lirismul moralizator din *Spovedania lui Claude*. Dacă acest din urmă roman se distingea printr-o simplitate aproape clasică, *Dorința unei moarte* este construit pe o intrigă fastidioasă și uneori melodramatică. Și aici e vorba despre un tânăr, Daniel, care încearcă să o aducă pe calea cea bună pe Jeanne, femeia de care este îndrăgostit.

Dorința unei moarte este, probabil, cel mai slab roman al lui Zola. Singurul său merit constă în unele elemente care vorbesc despre gestația viitoarelor opere ale romancierului. Astfel, aici, de exemplu, apare prima oară peisajul în opera lui Émile Zola. Spre deosebire de *Povestiri pentru Ninon* în care era evocată Provenția, în acest roman apare descrisă Normandia unde se petrece o parte din acțiunea romanului. Demnă de reținut este descrierea Senei și a țărmurilor sale, cu o floră și o faună luxuriantă. Încă mai interesantă apare evocarea mării în care se zărește deja decorul din romanul *Bucuria de a trăi*. Se găsesc în această descriere reminiscențe din Rousseau și Chateaubriand, pe care 28 Zola îi citise cu aviditate în tinerețe. *Dorința unei moarte* conține și primele elemente de satira politică ieșite de sub pana lui Zola.

Rațiuni de ordin financiar se află la originea celui de al treilea roman al lui Zola, *Les Mystères de Marseille* (*Misterele Marsilieii*) tip de foileton prin excelență. La cererea unui ziar marsiliez „Le Messenger de Provence”,

romancierul atacă un gen încă la modă de la răsunătorul succes al *Misterelor Parisului* de Eugene Sue (1843), imitat de Paul Feval în *Misterele Londrei* (1844). Directorul ziarului pune la dispoziția lui Zola cronicile celor mai celebre procese care avuseseră loc la Marsilia în ultimii 50 de ani. Plecând de la aceste procese, scriitorul făurește o întreagă serie de aventuri palpitate și misterioase, după procedeele picarești cele mai frecvente. Ca și în *Dorința unei moarte*, personajele sunt împărțite în bune și rele și se dovedesc tot atât de convenționale și fără viață, cu excepția, poate, a tinerei fiorărese revoluționare, Fine, primul ecou popular din opera lui Zola. *Misterele Marsiliei* mai au meritul de a da viață unui alt personaj care apare pentru prima oară sub pana lui Zola și anume, mulțimea. În acest roman, scriitorul se impune de pe acum ca un pictor al maselor. Este vorba despre populația Marsiliei care se revoltă în 1848 și luptă pe baricade, această descriere fiind unul dintre rarele ecouri în literatură ale revoluției din 1848, în provincie. Imaginea mulțimii, comparată cu un val, cu un ocean, va fi reluată în *Germinal*, manifestanții din Marsilia fiind precursorii greviștilor din mină.

În *Misterele Marsiliei* se face simțită pentru prima oară influența lui Balzac asupra lui Zola. Dezvăluirea surselor necinstite ale potentatilor marsiliezi, descrierea amănunțită a tripoului din oraș dovedesc că Zola ajunsese la concluzia ilustrului său înaintaș, conform că

reia puterea banului devenise „principalul mobil al acțiunilor omenești”. Tema speculei este magistral analizată în capitolul dedicat jocurilor de noroc, pentru care un jucător înveterat, fiind ruinat, seam pușcă, stropind cu sân-e masa verde, cărțile și hainele vecinilor de masă. Influența lui Balzac mai apare și în arta portretului; Zola surprinde amănuntul semnificativ,

gesturile tipice, pătrunzând în interiorul unui personaj prin portretul's.lu' fizic.

Misterele Marsiliei reprezintă o cotitură și în concepțiile estetice ale lui Zola. Influența romantismului este mult mai redusă, nemaifăcându-se simțite decât ecouri din Dumas-tatăl; ca și *Cotitele de Monte-Cristo*, romanul are drept element central lupta implacabilă a unui iubitor de dreptate, Philippe Cayol, care, ajutat de fratele său, Marius, va pedepsi pe sinistrul trădător și spion, Matheus. Zola pare să se fi îndreptat spre realism, schimbându-și metoda după exemplul lui Balzac și Flaubert și continuându-și romanele pe baza unor documente minuțios cercetate.

Roman mediocru al unui scriitor care tatonează, care-și caută maestrul, *Misterele Marsiliei* conține în germene anumite teme, anumite procedee, un început de drum care-l anunță pe viitorul mare romancier.

Împreună cu Marius Roux, Zola scrie o adaptare pentru scenă a acestui roman. Reprezentată la Marsilia, în 1867, este prima piesă a lui Zola care vede lumina rampei. Afișul piesei nu a durat decât trei spectacole iar textul său nu a fost tipărit niciodată.

În timp ce *Misterele Marsiliei* apărea în foileton, Zola lucra paralel la un alt roman care, în același an, începuse să fie publicat în revista lui Arsene Houssaye, „L'Artiste”. Este vorba de romanul Therese *Raquin* care 30 apare în volum în decembrie 1867. Apariția acestui roman stârnește un mare scandal. Louis Ulbech, cronicarul literar de la „Figaro”, denunță autorul ca propovăduitor al unei literaturi „putrede”. În timpul publicării foiletonului (la cererea lui Arsène Houssaye care invocase faptul că și împărăteasa citea revista) Zola consimte să elimine câteva pasaje prea brutale. Dar în volum acestea nu au făcut decât să mărească succesul de scandal al cărții. Thérèse

Raquin este prima carte a lui Zola care se reeditează în al doilea an după apariție. Cititorii și-au dat desigur seama că aveau în față prima carte de valoare a lui Zola.

„Distanța dintre aceste două cărți (*Les Mystères de Marseille* și *Thérèse Raquin*, n.n.) este atât de mare încât cu greu s-ar putea crede că ele sunt exact contemporane”!

Zola era el însuși conștient de răsunetul acestui nou roman al său; iată ce-i scria la 29 mai 1867 prietenului său Antony Valabrègue: „Acest roman, care este scris aproape în întregime, va fi, fără îndoială, cea mai bună operă a mea! Cred că mi-am pus în el și inima și trupul. Mă tem chiar că am pus prea mult din trupul meu și că-l voi impresiona pe domnul procuror imperial”. Semnalat cu elogii ele către Sainte-Beuve, bătrân, *Thérèse Raquin* este expresia unei noi concepții literare, continuând-o pe cea lansată de frații Goncourt în romanele lor, dar căreia Zola îi dă un fundament științific chiar în prefață. După ce a încercat să scrie în maniera romantică și în cea realistă, Zola abordează acum formula naturalistă, deși la acea epocă termenul respectiv nu circula încă.

Zo! a găsisă tema romanului său într-un foileton al lui Ernest Daudet – fratele lui Alphonse – și al lui

Adolphe Belot, intitulat *La Venus de Gordes* (*Venus din Gordes*) publicat de ziarul „Figaro”. Este vorba de moartea unui om, ucis de amantul soției sale, cu complicitatea acesteia. Descoperiți de organele judiciare, criminalul și complicea sa sunt judecați și condamnați. Zola amplifică acest fapt divers imaginându-și că acești doi complici nu sunt suspectați de justiție, ci sunt chinuiți în așa măsură de remușcări, încât sfârșesc prin a se sinucide. La Laurent, amantul care va deveni soțul Theresei Raquin după ce-l va fi aruncat în Sena pe Camille, primul ei soț, remușcarea nu este atât un regret cât spaimă provocată fără încetare de către spectrul mortului. Pe gâtul lui

Laurent se mai vedea încă urma mușcăturii lui Camille care se zbătuse în cursul unei scurte lupte în barca unde avusese loc crima. Această mușcătură, care avea rolul petei de sânge de pe mâna lui lady Macbeth, este un motiv permanent de groază pentru cei doi ucigași. Crizele de nervi se transformă uneori în halucinație. Laurent are impresia că victima se a scunde în corpul pisicii a cărei prezență îl îngrozește. Fiind pictor, toate portretele pe care le face se aseamănă perfect cu Camille, a cărei fotografie se află încă pe peretele camerei. Remușcarea se transformă încet-încet în isterie, în crize de nervi vecine cu nebunia. Therese și Laurent se acuză reciproc de crimă. Temându-se să nu fie denunțat de Therese, Laurent o snopește în bătai. Nemaiputând suporta, cei doi sfârșesc prin a se strivi unul pe altul în urma unei adevărate crize de delir.

Înclinația lui Zola pentru manifestările fiziologice ale ființei umane este pusă în evidență de evoluția celui de al patrulea personaj important din roman, bătrâna doamnă Raquin, mama lui Camille și în același timp 32 mătușa Theresei, care se căsătorește cu vărul ei primar.

Devenită total afazică, doamna Raquin asistă neputincioasă la certurile celor doi complici care trăiesc în casa ei. Bătrâna află astfel despre oribila crimă și privirea ei exprimă în același timp ură, dar și bucurie în fața frământărilor criminalilor. Predilecția lui Zola pentru tot ce este morbid și macabru îl determină să facă o descriere înspăimântătoare a morgii cu precizări respingătoare în legătură cu cadavrul intrat în putrefacție al lui Camille, pescuit în Sena la câteva zile după crimă.

Stridențele naturaliste din *Thérèse Raquin* sunt contrabalansate de fundalul reprezentat de cadrul banal al merceriei Raquin, situată la capătul străzii Guénégaud, în pasajul de la Pont-neuf: într-un colț modest al Parisului, o

prăvălioară având apartamentul patronului la etaj. Descrierea atmosferei îmbâcsite, meschine și fără orizont a casei Raquin este demnă de Balzac. Zola găsește tonul cel mai potrivit pentru a reconstitui platitudinea reuniunilor săptămânale, unde, sub ochii Tereze, Laurent și câțiva prieteni se așezau în jurul mesei pentru invariabila partidă de domino, întreruptă – din când în când – de comentarii insipide asupra ultimelor evenimente din cartier. Descrierea pare un tablou de Greuze sau de Chardin și amintește celebrele partide de domino din *Eugénie Grandet*, tot așa cum stupidul funcționar Grivet sau prostănacul comisar Michaud par rude apropiate ale ineptului Poiret din *Le Père Goriot*.

Prin Laurent, Zola a creat primul său personal pictor, prefigurându-l pe Claude Lantier din *Familia Rougon-Macquart*, cu care are câteva trăsături comune ce ne amintesc de Cézanne.

Thérèse Raquin are calitățile unei tragedii clasice. Intensitatea conflictului dramatic născut dintr-o intrigă foarte simplă, gradația logică a acțiunii, numărul redus 33

de personaje, analiza pătrunzătoare a evoluției lor psihologice, arhitectura armonioasă a romanului explică motivul pentru care Zola a reușit să transforme romanul, în 1873, într-o piesă de teatru bine construită, al cărui succes a depășit cu mult succesul operei în proză. Comparând *Thérèse Raquin* cu romanul o viață de Maupassant, Albérès subliniază superioritatea netă a romanului lui Zola.

Dacă pentru *Thérèse Raquin* Zola șia dramatizat romanul, pentru *Madeleine Féral* el a procedat invers, obținând un roman din piesa *Madeleine*. Romanul apăruse sub titlul de *La Honte* (*Rușinea*) ca foileton. În 1868, în *L'Événement illustré*. La cererea mai multor abonați pudici, autorul a trebuit să scurteze mult ultima parte a

romanului, care va apărea integral în volum în același an sub titlul modificat *Madeleine Féral*. Drama iubirii fizice care-i frământa pe protagoniștii romanului îi înfiora probabil ne cititorii ziarului respectiv. Femeie cinstită care cedase o dată ispitei, Madeleine îi mărturisește bărbatului ei păcatul din tinerețe. Pentru Guillaume, soțul, această mărturisire este punctul de plecare al unei gelozii retrospective, tot mai puternică, gelozie maladivă, frenetică, împinsă până la monomanie și pe care Zola o descrie în toate manifestările sale fiziologice. Tensiunea romanului crește prin faptul că primul și unicul amant al Madeleine! este Jacques, cel mai bun prieten al lui Guillaume. Este a treia oară când întâlnim într-un roman de Zola această situație a doi prieteni separați de o femeie, ceea ce ne face să credem că ea a existat într-adevăr în viața scriitorului. Atât în *Spovedania lui Claude* cât și în *Dorința unei moarte* găsim același triumghi în care cel care pierde este totdeauna cel mai slab din punct de vedere fizic, mai timid, mai puțin seducător, - imagine ce corespunde portretului lui Zola. Situația se repetă și în *Thérèse Raquin* cu deosebirea că, deși se cunosc, Camille și Laurent nu sunt legați printr-o prietenie profundă. În *Madeleine Féral*, locul spectrului victimei care-i obsedează pe vinovați în *Thérèse Raquin* este luat de fantoma trecutului. Aceasta îl torturează pe Guillaume și îi provoacă îngrozitoare scene familiale. Pradă unor crize de nervi înspăimântătoare, el are impresia că fata pe care a avut-o cu Madeleine seamănă cu Jacques, deși acesta trece drept mort, de mai mult timp. În cele din urmă, lui Guillaume i se pare că Madeleine însăși începe să semene cu fostul ei amant și aceasta pentru că Zola se făcuse ecoul teoriei pseudoștiințifice a *impregnării* emisă de doctorul Prosper Lucas și reluată de Michelet, conform căreia o femeie rămâne marcată toată viața de bărbatul care a

deflorat-o. Este prima tentativă a lui Zola de a aplica în romanele sale o teorie mai mult sau mai puțin științifică.

În această carte scriitorul nu se limitează doar la o temă naturalistă, ci o și complică inutil cu elemente melodramatice de prost gust. Printr-un concurs de împrejurări neverosimile, Jacques, reînviat, o întâlnește din nou pe Madeleine și, fără să știe că este soția lui Guillaume, redevine, pentru o singură dată, amantul ei. Cuprinsă de remușcări, copleșită de moartea fiicei sale pe care o consideră ca o pedeapsă de la Dumnezeu, Madeleine se sinucide în timp ce Guillaume înnebunește. Amestec de femeie fatală și femeie milostivă, Madeleine Férat este victima propriei sale atracții senzuale față de Jacques. Ca și Nana ea provoacă nenorocire în jurul ei, în mod involuntar și inconștient.

După *Thérèse Raquin*, *Madeleine Férat* este al doilea roman al lui Zola în care analiza psihologică este 35

Înlocuită cu descrierea manifestărilor fiziologice ale personajelor, - consecința geloziei la Guillaume, a remușcării la Madeleine. Ca și eroii din *Thérèse Raquin* cei doi soți din *Madeleine Férat*, roși de patimi, devin încetul cu încetul niște ființe dezechilibrate care se torturează unul pe altul, cuprinși de adevărate convulsii, transformându-și dragostea în ură.

Un personaj original din *Madeleine Férat* este Geneviève, o slujnică bigotă, care, cu multe citate din Biblie, strecoară în sufletul Madeleinei frica de gheenă. La moartea fiicei sale ea strigă implacabil: „Așa sunt pedepsiți copiii celor vinovați”. Imprecațiile mistice ale acestui personaj odios se aud și la sfârșitul romanului, când în fața cadavrului Madeleinei și în fața lui Guillaume, nebun, ea, impasibilă, pronunță cu o voce uscată: „Dumnezeu Tatăl nu a iertat”. Desigur că fanaticul călugăr Archangias din *Greșeala abatelui Mouret* precum și

Veronica, cruda servitoare din *Bucuria de a trăi*, descind direct din acest personaj.

Ca și în *Thérèse Raquin*, autorul încearcă și în acest roman să atenueze gemetele introducând, ca o alinare, frumoase descrieri de natură (cea mai mare parte a acțiunii petrecându-se la țară, la hotarul Normandiei). Format la școala lui Manet și a celorlalți impresioniști, Zola a devenit un peisagist desăvârșit, capabil să surprindă minunate și însuflețite colțuri de natură.

Marcând faza sa de debut, primele sale romane se caracterizează prin independența totală a unuia față de celălalt, căci de aici înainte romancierul nu va mai scrie decât cicluri de romane de dimensiuni mai mult sau mai puțin vaste. Perioadă de încercări și incertitudini de ordin estetic, anii 1865 - 1868 vădesc o putere 36 de muncă neobișnuită: mai mult de un roman pe an.

Studiul primelor romane ale lui Zola arată existența în stare gregară a întregului său talent.

Dintre toate romanele de debut, în *Therese Raquin* scriitorul a reușit să stăpânească mai bine mijloacele sale de exprimare, ceea ce a permis lui Armând Lanoux să califice cartea drept o capodoperă. Într-adevăr, acest roman rezistă și azi, la un secol de la apariție, el făcând trecerea spre ciclul de romane *Familia Rougon-Macquart*, care se afla în stare de embrion la acea dată.

D. CRITICA DE ARTA ȘI CRITICA LITERARĂ

O celebră pânză a lui Fantin-Latour, „Atelierul de la Batignolles”, aflată la muzeul Jeu de Paume din Paris, îi reprezintă pe mai mulți pictori impresioniști, printre care: Manet, Monet, Renoir, Bazille, avându-l în mijlocul lor pe Emile Zola. Pânza este un omagiu adus aceluia care apăruse cu energie noua școală de pictura huiduită de critica oficială dar în același timp reprezenta și o realitate: la epoca în care Fantin-Latour pictase tabloul (1870), Zola

frecvența cu asiduitate grupul impresioniștilor, fiindu-le un prieten credincios, închiriasse chiar un mic apartament pe strada Batignolles, astăzi Avenue de Clichy, și putea fi văzut participând la faimoasele reuniuni ale pictorilor în Cafeneaua Guerbois. De altfel, legăturile lui cu pictura erau mai vechi, căci în anul 1857 – 1858 colaborase cu Cezanne la pictarea unui paravan, care mai există încă.

Atunci când a fost nevoit să părăsească editura Hachette, Zola și-a câștigat existența din ziaristică. El va rămâne tot restul vieții un ziarist militant căci „Zola plecând de la Hachette credea că va intra în presă: 37

de fapt, presa intra în el”. Rubrica criticii de artă pe care Villemessant i-o încredințează la „L'Événement” nu întârzie să provoace scandal. Zola ataca violent juriul Salonului Oficial care refuzase o întreagă serie de picturi aparținând noii școli, pentru a accepta, în schimb, tablouri convenționale, conformiste, pe care el nu se sfia să le numească „mediocrități”. El declara cu curaj și cu uimitoare intuiție: „Este evident că artiștii dați afară din Salon nu sunt decât pictorii celebri de mâine”. Îl admira, în mod deosebit și fără rezerve, pe Edouard Manet; dat fiind faptul că artistul era foarte contestat de critica oficială, Zola întreprinde o campanie gălăgioasă în favoarea acestuia declarând hotărât: „Locul domnului Manet este fixat la Luvru ca și cel al lui Courbet”.

Cronicile sale erau semnate cu pseudonimul *Claude* sub care nu era greu de recunoscut numele personajului autobiografic din primul său roman, *Spovedania lui Claude*. Cum cititorii conservatori ai ziarului „L'Événement” s-au speriat de opiniile îndrăznețe, neconformiste ale criticului, directorul numește un al doilea pe un oarecare Pelloquet, care trebuia să-i laude tocmai pe pictorii combătuți de primul. În aceste condiții, Zola refuză să mai colaboreze la acest ziar și trece la

„Revue du XIX-e siècle”. În 1866, scriitorul își adună toate paginile de critică de artă, cât și unele articole de critică literară și le publică în volumul *Mes haines* (Urile mele), titlu semnificativ al unui întreg program. Cu un ton de pamflet, în prefața volumului, ataca mai ales spiritele dogmatice supuse imobilismului, spirite incapabile de a scruta viitorul: „Urăsc oamenii gravi prostește și oamenii veseli prostește, artiștii și criticii care vor să facă, în mod prostesc, din adevărul de ieri adevărul de azi. Ei nu înțeleg că noi înaintăm și că peisajul se schimbă. Îi urăsc”.

Scurta perioadă în care Zola s-a consacrat criticii de artă nu a rămas fără consecințe pentru opera sa literară. Trei dintre operele sale, *Therese Raquin*, *L'Oeuvre* și nuvela *Madame Sourdis* au drept personaje principale câte un pictor. Romanul *L'Oeuvre* (Creație) mai ales n-ar fi fost scris dacă autorul n-ar fi frecventat în tinerețea sa câteva cercuri ale artiștilor parizieni, între creația artistică a lui Zola și cea a pictorilor impresionisti există mai multe puncte de convergență. Pânza lui Manet „Băutorul de absint” (1860) precum și cele ale lui Degas „Absintul” (1876) și „Spălătorese” (1874) i-au inspirat lui Zola câteva scene din romanul *Cârciuma*, dar s-a petrecut și invers: romanul scriitorului apărut în 1877 le-a inspirat lui Degas tabloul „Călcătoresele” (1884) și lui Manet tablourile „Pruna” (1878), „Chelnărițele de la berărie” (1879) și „Nana”.

În romanul o *pagina de dragoste* Zola transpune tehnicile picturale impresioniste în literatură. Încă din 1891, N. Iorga observa că: „Mai ales în *Pânțelele Parisului* există capitole care rivalizează cu tablourile impresioniste”.⁸

Pe lângă activitatea sa de critic de artă, Zola s-a

8 N. Iorga, Începuturile romantismului, în Pagini de tinerețe, t. II, București, Edit. pentru literatură, 1968, p. 225 - 226. 39

dovedit a fi și un fecund critic literar. El își publică primele articole în 1863, în „Le Petit Journal” și în „Le Salut public” care apăreau la Lyon; unele dintre acestea au fost reproduse în volumul *Mes haines*. În același timp răspunde la „L'Événement” de rubrica „Livres d'aujourd'hui et de demain” („Cărți de azi și de mâine”). Tocmai își văzuse publicată prima cronică, consacrată volumului lui Taine, *Voyage en Italie*, la 1 februarie 1866; din această cronică răzbate simpatia sa pentru cel care-i dăduse bazele ideologice ale doctrinei naturaliste. După ce părăsește ziarul „L'Événement”, Zola își urmează cariera de critic literar la ziarele „Le Figaro” (1867) și „Le Gaulois” (1869). În cronicile sale el îi laudă fără rezerve pe autori ca Baltac sau Flaubert. În timp ce frații Goncourt fuseseră încă din 1865 obiectul unui articol elogios, în legăm - a cu romanul lor *Germinie Lacerteux*. Sever fată de volumul *Chansons des rues et des bois* (*Cântece de pe străzi și din păduri*) de Victor Hugo. Zola își exprimă Hr>sa de adeziune la formula dramatică a lui Dumas-fiul. Un studiu nuanțat cu multă finețe și care a rămas valabil până în zilele noastre este cel pe care l-a consacrat lui Erckmann-Chatrian, studiu în care analizează atât meritele cât și scăderile scriitorilor respectivi. Zola își continuă activitatea de critic literar, în mod regulat până în 1880, mai sporadic după această dată. El ci-a adunat roate articolele în volumele *Le Roman expérimental* (*Romanul experimental*, 1880), *Les Romanciers naturalistes* (*Romancierii naturaliști*, 1881), *Nos auteurs dramatiques* (*Autorii noștri dramatici*, 1881), *Le Naturalisme au théâtre* (*Naturalismul în teatru*, 1881), *Documents littéraires* (*Documente literare*, 1881), *Une Campagne* (*O Campanie*, 1882), *Nouvelle Campagne* (*Noua Campanie*, 1897).

Corespondența lui Zola, publicată după moartea sa, cuprinde, între altele, interesante considerații asupra 40

scriitorilor din timpul său. Mai puțin originală și mai puțin incisivă decât critica sa de artă, critica literară a lui Zola confirmă totuși precizia judecății sale care, ca și pentru artă, știe să discearnă adevărata literatură de pseudo-talente: „Posteritatea a ratificat majoritatea judecăților lui Zola. Manet este la Luvru. Scriitori ca Feuillet, Augier, About sunt astăzi uitați, pe când scriitori ca Balzac, Stendhal, Flaubert, desconsiderați de contemporanii lor, cunosc astăzi adevărata lor glorie”.

FAMILIA ROUGON-MACQUART (Les Rougon-Macquart)

DUPĂ APARIȚIA ROMANULUI *Madeleine Ferat*, în 1868, nicio carte a lui Zola n-a mai fost văzută în librării până în 1871. Este pauza cea mai lungă din întreaga sa carieră de scriitor. Desigur că războiul, ca și unele neajunsuri materiale au atras după ele acest gol, dar motivul esențial îl constituie făurirea unui proiect monumental, acela al unei serii de romane care trebuiau să facă concurență *Comediei umane* a lui Balzac. Voind să pună o temelie științifică operei sale, Zola devine în anii 1868 – 1869 un cititor asiduă al Bibliotecii Naționale, pe atunci „Imperiale” din Paris, acumulând un mare număr de note, conspectând mai ales operele lui Darwin, Claude Bernard, și ale doctorului Lucas. Spre deosebire de Balzac, căruia ideea de a reuni toate romanele sale sub titlul de *Comédie humaine* nu i-a venit decât mai târziu, atunci când o bună parte dintre ele apăruseră deja, Zola începe prin a face planul vastului său ciclu. Acest plan a cuprins mai întâi zece volume, apoi douăsprezece, apoi cincisprezece, pentru ca până la urmă ele să fie douăzeci. Pentru a ilustra mai bine legile eredității, Zola hotărăște să-și ia toate personajele dintre membrii unei singure familii, urmărită de-a lungul a mai multe generații. El stabilește un arbore genealogic pe care-l propune

editorului Lacroix, dar care nu va fi publicat decât în 1878, la începutul romanului o *pagină de dragoste* și va fi reeditat sub o formă amplificată, în ultimul volum al ciclului, *Doctorul Pascal* (1893).

Zola a ezitat mult înainte de a boteza definitiv familia pe care se pregătea s-o zămislească. El s-a gândit întâi să-i dea numele de Richaud-David. Mai târziu, Richaud a devenit Goiraud, pentru a se fixa la Rougon, patronim pe care Zola l-a cunoscut în comuna Flassans situată nu departe de Aix-en-Provence, în regiunea Var. Chiar numele de F'assans se va transforma în Plassans, în romanele sale. Preocupat să stăsească o amantă de nume destul de sonore, ca vrednic discipol al lui Balzac. metamorfozează de nenumărate ori și al doilea patronim. trecând de la Rougon-Lentier. la Roupon-Tourniere, Rougon-Micoulin, Rougon-Chantegrel, Rougon-Malassique, Rougon-Laprgre, Rougon-Vialat, Rougon-Bouvat, Rougon-Sardat, Rougon-Machard, hotărându-se, în sfârșit, la Rougon-Macquart, care i se n-are de o sonoritate ce frapează urechea în mod agreabil. *Familia Rougon-Macquart* va avea drept subtitlu *Histnire naturelle et sociale d'une familie sous le Secnnd F.mpire* (*Istorie naturală și socială a unei familii sub cel de-al doilea Imperiu*), subtitlu care situează romanele pe fundamente biologice și, totodată, sociologice, delimitându-le și cadrul istoric. De fapt, romanul *Doctorul Pascal* iese din cadrul istoric stabilit, acțiunea petrecându-se după căderea lui Napoleon al III-lea. Cu excepția romanului *La Fortune des Rougon* (*Izbânda familiei Rougon*), toate celelalte volume ale ciclului au fost sorise în anii celei de-a treia Republici. Câțiva critici prea exigenți i-au reproșat lui Zola faptul de-a fi atribuit unei epoci anterioare realității perioadei în care și-a conceput operele. Aceste afirmații sunt ușor de respins pentru că, în primul rând, în afară de regimul politic, structura

economică și socială a celui de-al doilea Imperiu diferă destul de puțin de primele două decenii ale celei de-a treia Republici. În al doilea rând, pentru că Zola nu face operă de istorie ci de ficțiune, ceea ce-i permite uneori să amestece lucrurile.

Cu o putere de muncă ieșită din comun și cu o regularitate remarcabilă, atestând temeiul devizei pe care o înscrisese cu litere de aur deasupra șemineului de la Médan: „Nulla dies sine linea”, Zola scrie cele douăzeci de volume ale ciclului *Familia Rougon-Macquart* în 22 de ani (1871 - 1893). Deși legate între ele prin acel faimos arbore genealogic, romanele ciclului sunt relativ independente unele de altele, având fiecare propria sa unitate, ceea ce permite lectura lor separată, - înțelegerea unui volum nefiind condiționată de cunoașterea celor care îl preced. Este adevărat că Zola folosește procedeul balzacian al revenirii aceluiași personaje în mai multe romane - cu atât mai mult cu cât la el, arborele genealogic impune acest lucru - deși aceste personaje au fiecare un statut autonom pentru fiecare roman în parte, care se limitează la o etapă bine stabilită din biografia lor.

Fără a fi recurs la diviziunea balzaciană a „Scenelor vieții pariziene” și a „Scenelor vieții din provincie”, scriitorul și-a echilibrat, totuși, romanele din acest punct de vedere. Zece dintre ele au drept cadru provincia: *La Fortune des Rougon* (Izbânda familiei Rougon), *La Conquête de Plassans* (Cucerirea orașului Plassans), *La 44 Faute de l'abbé Mouret* (Greșeala abatelui Mouret).

La Joie de vivre (Bucuria de a trăi), *Germinal*, *La Terre* (Pământul), *Le Rêve* (Visul), *La Bête Humaine* (Bestia umană), *La Débâcle* (Prăpădul), *Le Docteur Pascal*, (Doctorul Pascal), iar zece romane - Parisul: *La Curée* (Prada), *Le Ventre de Paris* (Pânțelele Parisului), *L'Assomoir* (Cârciuma), *Une Page d'amour* (O pagină de

dragoste), *Nana*, *Pot-Bouille* (*Fiertura*), *Son Excellence Eugène Rougon* (*Excelența sa Eugène Rougon*), *Au Bonheur des dames* (*La Paradisul femeilor*), *L'Oeuvre* (*Creație*), *L'Argent* (*Banii*), cu un ușor avantaj pentru decorul parizian, dacă ținem seama că acțiunea din *Bestia umană* se petrece, în parte, la Paris.

Început chiar la sfârșitul lui 1868 și terminat în 1869. volumul care deschide ciclul *Familia Rougon-Macquart* înfruntă supărătoare dificultăți de publicare. *La Fortune des Rougon* a apărut mai întâi în foileton la „Le Siècle”, jurnal liberal de opoziție față de Imperiu, începând din iunie 1870. Câteva săptămâni mai târziu, declanșarea războiului franco-prusac îi întrerupe apariția. La 5 august, Zola se ridică - într-un articol din „La Cloche”, intitulat *Trăiască Franța!* - împotriva acestui război nepopular, inspirat doar de interesele dinastiei. Articolul dezlanțuie furia autorităților imperiale care exercită urmăriri penale împotriva autorului, a directorului ziarului și a tipografului său. Numai căderea Imperiului, patru săptămâni mai târziu, îi scapă pe Zola și pe prietenii săi de la închisoare.

La 31 mai 1870, scriitorul își legalizase legătura sa mai veche cu Alexandrine-Gabrielle Maley, luând-o în căsătorie. Însăpăimântat de înaintarea trupelor dușmane, după capitularea de la Sedan, Zola părăsește Parisul împreună cu mama și soția sa, pentru a se instala, temporar, la Marsilia. Cu ajutorul vechiului său prieten, Marius Roux, el înființează acolo o gazetă, „La Mar

seillaise”, care n-a avut însă o viață prea lungă. Situația sa financiară fiind destul de precară, îi vine ideea să se prevaleze de trecutul său republican pentru a obține un post de subprefect la Aix-en-Provence. În acest scop merg la Bordeaux, unde se afla sediul guvernului Apărării Naționale. Având în vedere că exista de i un subprefect la Aix, i se oferă un post echivalent la Quimperlé, în

Bretagne, pe care, însă, el îl refuză. Constrâns di nevoi materiale, Zola acceptă să fie secretarul ministrului Glais-Bizoin. Paralel cu această activitate, trimite la Paris cronică parlamentară, sub titlul „Lettres de Bordeaux”, pentru a fi înserate în ziarul „La Cloche”.

În luna martie, 1871, în momentul reîntoarcerii sale la Paris împreună cu Adunarea Națională, Zola este numit subprefect la Castel-Sarasin, nu departe de Toulouse, post la care nu se prezintă niciodată. Ne întrebăm ce-ar fi devenit romancierul dacă s-ar fi lăsat prins în angrenajul unei cariere politico-administrative, mai ales în provincie. În orice caz *Fam. dia Rougon-Macquart* ar fi suferit sau nici n-ar fi existat. Revenit la Paris, Zola se interesează de manuscrisul romanului *Izbânda familiei Rougon* care rămăsese la tipografia „Le Siècle”. Printr-o întâmplare fericită, îl găsește intact pe biroul corectorului, dovadă că rezistase la toate furtunile războiului. În acest fel, primul volum din *Familia Rougon-Macquart* a putut să apară în librărie, la sfârșitul lui octombrie 1871.

IZBÂNDA FAMILIEI ROUGON (La Fortune des Rougon)

SERVIND CA INTRODUCERE, ca prolog întregului ciclu, *Izbânda familiei Rougon* clarifică, în primul rând, originile acestei familii. În prefața sa, Zola mărturisește: „primul episod, *Izbânda familiei Rougon*, trebuia să se numească: *Originile*”. Romanul îl prezintă așa cum este firesc pe fondatorul familiei, cu cele două ramuri: Rougon și Macquart; fondatorul este o femeie, Adélaïde Fouqué, apăsată de o ereditate îndoielnică, căci tatăl ei murise nebun. Moștenitoare a unora dintre cei mai bogați zarzavagii ai unui ținut din sudul Franței, Adélaïde se căsătorește cu un grădinar necioplît, Rougon, cu care are un fiu, Pierre. Rămasă văduvă, Adélaïde se consolează repede cu contrabandistul Macquart, mare bețiv, cu care

are un fiu, Antoine, și o fică, Ursule. Astfel, străbunica familiei va da naștere unei ramuri legitime, Rougon-ii, și unei ramuri bastarde, Macquart-ii. Prin Ursule, care se căsătorește cu pălărierul Mouret, ramura bastardă proliferază, neamul Mouret jucând un rol de prim ordin în ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Mai multe generații din familiile Rougon, Macquart și Mouret se află față în față în *Izbânda familiei Rougon*.

„Istorie naturală și socială a unei familii în timpul celui de-al doilea Imperiu”, vasta frescă a lui Zola începe cu actul care a pus bazele regimului lui Napoleon al III-lea, lovitura de stat de la 2 decembrie 1851. Mai precis, autorul descrie rezistența armată la luarea puterii, așa cum s-a desfășurat ea în regiunea Plassans, nume fictiv al orașului Aix-en-Provence. Episodul insurecției republicane evocat de Zola s-a petrecut în realitate la Lorgues, localitate situată în departamentul vecin, Var. Insurecția a fost înăbușită în mod brutal dar elanul democratic al țăranilor revoltați dovedea recunoștința poporului francez pentru libertățile republicane. Chiar din acest prim roman al ciclului său, Zola așeza poporul în centrul acțiunii. Din primul capitol al acestui roman, scriitorul își pune în valoare calitățile incomparabile de mânuitor al mulțimii, de pictor al maselor în mișcare, demonstrând că el se interesa mai mult de grupurile sociale decât de individualități. Într-o admirabilă descriere care reia, la un nivel superior, tabloul mișcării de la 1848 din *Misterele Marsiliei*, Zola dă viață agitației răsculaților ce se adună cu un murmur crescând, bucuroși de a fi însuflețiți de o aspirație comună.

Unul din cei mai mari admiratori ai lui Zola, Heinrich Marin, numea acest episod inițial din roman „Cântarea Cântărilor poporului”. Și tot el adăuga: „În fața burghezului șiret, criminal și ratat în semiaptitudinea sa de a gândi, se ridică dintr-odată poporul, ca uraganul unice

idei care îl duce înainte”, Mirosului acru al războiului i se adaugă parfumul proaspăt al tinereții, căci doi adolescenți, Silvere și Miette, se desprind din mulțimea de revoluționari. Aceștia doi au existența cea mai efemeră din întreg ciclul *Familia Rougon-Macquart*, căci mor tragic în timpul luptelor. Silvere, fiul Ursulei Mouret, orfan de la șase ani, este crescut de bunica sa, Adélaïde, pe care el o îngrijește mai mult decât ea pe el, deoarece, din cauza eredității, ea cade pradă unor crize nervoase, periodice, are adesea tulburări isterice care-i provoacă convulsii îngrozitoare. La doisprezece ani, Silvere intră ucenic la un rotar, devenind un meseriaș excelent. Dornic de a se instrui, el citește tot ce-i cade în mână și-și face o cultură de autodidact, cam anarhic. O oarecare înclinație spre utopie, spre idealurile generoase romantice îl surprind gata să îmbrățișeze cauza răsculaților din Plassans. Silvere este un fel de Gavroche ceva mai copi și mai cultivat. La vârsta primei iubiri, se îndrăgostește de Miette, o tânără fermecătoare, a cărei mamă murise și al cărui tată era închis pentru că ucisese un jandarm în urma unei încercări de braconaj. Ținută la distanță din această cauză de burghezii ipocrit-scrupulos din Plassans, Miette își găsește liniștea și fericirea în dragostea pură și castă pentru Silvere. Delicioasa idilă ce traversează romanul face din *Izbânda familiei Rougon* una din cele mai frumoase povești de dragoste câmpenească din literatura franceză. Tinerii îndrăgostiți parcă ar fi Paul și Virginia transplantați pe solul Provenței, deși eroii lui Zola sunt cu mult superiori prin opțiunea lor politică și socială, iar sacrificiul Miettei care, după ce defilează în fruntea tinerelor răsculate fluturând drapelul roșu, moare eroic sub gloanțele detașamentelor guvernamentale, trezește mult mai multă admirație decât absurdă moarte voită a Virginiei. Cu două zile mai târziu e asasinat și Silvère de către jandarmul

pe care-l lovise din greșeală în ochi în cursul unei bătai. Astfel, aceste două vieți care abia începuseră, aceste două aspirații către ideal, au fost jertfite pe altarul libertății. Eroi romantici nepătați și plini de un nobil avânt, Silvère și Miette își dau primul sărut în timpul unei opriri din lungul marș care avea să-i ducă la moarte. Zola încarcă cu multă poezie dragostea tragică a acestor tineri, dând astfel un farmec deosebit întregului roman.

Autorul opune mișcarea revoluționară a poporului atmosferei stagnante și egocentriste a burgheziei din Plassans, grupată în jurul lui Pierre Rougon care reunește toate punctele de vedere reacționare ale orașului. Regalist la început, Pierre Rougon devine bonapartist atunci când fiul său Eugène îi transmite câteva informații despre iminenta lovitură de stat. Fricos și cu o inteligență mediocră, Pierre Rougon este condus de soția sa, Félicité, femeie ambițioasă, șireată și intrigantă, care și-a făcut din faimosul său salon galben oficina manevrelor reacțiunii. Totul e galben în salonul familiei Rougon, sugerând, astfel, pofta lor de aur, setea lor nepotolită de bani.

Familia Rougon se găsea, la început, de cealaltă parte a baricadei față de Antoine Macquart, fratele vitreg. Ros de invidie și de ură, bețiv și leneș, acesta se raliază întâi cu răsculații în speranța de a se răzbuna împotriva familiei Rougon. Dar când reacțiunea triumfă, nu se gândește decât la propria-i scăpare și-și trădează tovarășii atrăgându-i într-o cursă pusă la cale de Félicité, cursă care sfârșește prin uciderea republicanilor.

Zola ține astfel să sublinieze că „Pierre Rougon și 5» Antoine sunt fondatorii neamului al cărui destin începe cu Imperiul, în SÂNGELE vărsat din sete de AI5R, în crimă ca și Imperiul”⁹.

Evenimentele de la 2 decembrie au făcut din familia

9 Michel Euvrard, Zola, Paris, Presses Universitaires, 1967, p. 23. 51

Rougon stăpâna Plassans-ului iar șeful familiei primește crucea Legiunii de Onoare pentru devotamentul său față de noua Ordine.

Pentru a contrabalansa clica familiei Rougon, Zola s-a servit nu numai de Silvere și de Miette dar și de Adelaâde, mătușa Dide, cum îi spunea nepotul său. Sărăcită de Pierre Rougon, care îi dă lunar o pensie modestă, trăind într-o mănăstire, bătrâna Dide și-a păstrat, în ciuda vârstei și a dezechilibrului nervos, o uimitoare tinerețe spirituală și concepții mult mai juste și mai sănătoase decât fiii săi. Ea privește cu ochi buni idila inocentă a lui Silvere cu Miette și re trăiește prin ea propria ei dragoste cu Macquart. Aflând vestea morții lui Silvere, bătrâna își blestemă fiii criminali și înnebunește de-a **b**: nelea, fiind internată într-un azil de alienați unde va trăi până la o sută cincisprezece ani. Eroina piesei *Mamouret* de Jean Sârment (1941) îi este datoare prin însuși numele său care derivă de la Mouret. Între bunică și nepot, care au roluri frumoase, generația lui Pierre Rougon și Antoine Macquart este sortită opoziției. În felul acesta Zola a vrut să demonstreze că ereditatea nu este atotputernică, ea putând fi contrabalansată de mediu. Fiii lui Pierre Rougon sunt ei înșiși diferiți unul de altul. Dacă Eugene și Aristide aparțin aceluiași tip de profitor cupid, Pascal, scufundat în cărțile sale științifice și practicând în mod dezinteresat medicina, este una din figurile cele mai nobile din ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Personaj episodic, el se raliază republicanilor, mai puțin din convingere decât pentru motivul că probitatea sa morală îl împinge să îmbrățișeze cauza democratică.

Pendulând încă între romantism și naturalism, negăsind încă secretul stilului viguros care-l caracterizează romanele, Zola n-a dat prin *Izbânda familiei Rougon* cel mai bun roman al său. Puterea sa de realizare

este însă remarcabilă și bine surprinsă de Théophile Gautier care spunea despre această operă: „El nu stăpânește încă stilul, care-i este încălțit și plin de liane, dar se simte maestrul care sosește, cu Z-ul său fatidic, ca Z. Marcas și Balzac însuși”¹⁰.

PRADA (La Curee)

blicat o a doua ediție; în jurul acesteia, însă, se formează o conspirație a tăcerii, căci puțini critici vorbesc despre ea.

Zola a ezitat mult timp să-și intituleze romanul *La Curée*, cu același titlu pe care Auguste Barbier îl dăduse uneia dintre poeziile din volumul său *Iambi* (1831), dar nimic nu putea mai bine să exprime frenetica goană după plăceri și bogății care a urmat instaurării celui de-al doilea Imperiu. *Prada* este primul roman din ciclul *Familia Rougon-Macquart* consacrat Parisului. Cu toate acestea, protagonistul său este un provincial, Aristide Rougon, care debarcă în capitală deoarece opiniile sale republicane îl compromiseseră la Plassans. Ca să nu-l jeneze pe fratele

10P UBLICAREA PRADEI a fost tot atât de agitată ca și cea a romanului precedent. Începînd să apară chiar din al doilea semestru al anului 1871, în revista „La Cloche”, foiletonul a fost întrerupt brusc la intervenția Procurorului Republicii, sub pretextul că atenta la pudoarea cititorilor. Indignat de a fi cenzurat de către regimul republican, cînd, de fapt, romanul său biciuia tocmai moravurile imperiului decăzut, Zola reușește să-l publice în volum, la editura Lacroix, în anul 1872.

Lansarea cărții este însă împiedicată de falimentul editorului. Descumpănit la gîndul de a-și întrerupe ciclul Familia Rougon-Macquart, Zola se adresează editorului Charpentier, om inteligent și cultivat, a cărui soție avea, la Paris, un salon literar la modă. Cu mulți fler, dar și cu oarecare risc, Charpentier încheie un contract cu Zola, obligîndu-l pe acesta să-i predea două romane pe an. Mai tîrziu, editorul desface acest contract apăsător, lăsîndu-i scriitorului mai multă libertate. Charpentier cumpără de la Lacroix romanele Izbînda familiei Rougon și Prada. Din acesta din urmă a pu-

— Nathan Kranowschi, Paris dans les romans d'Emile Zola, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 39. 59

său Eugene, unul din potentății noului regim, el își schimbă numele în Saccard: „un nume care te duce sau la închisoare sau la câștigarea milioanei” după spusele lui Eugene Rougon. Având fler în afaceri, Aristide Saccard „se abate asupra Parisului, a doua zi după 2 decembrie, cu acel fler al păsărilor de pradă care simt de departe câmpiile de luptă”. Fratele său îi procură o slujbă la primărie, slujbă cu mult inferioară ambițiilor sale. La acea epocă, Parisul se moderniza după planurile prefectului Haussmann, care a tăiat marile bulevarde actuale. Vastele lucrări întreprinse cereau exproprierea unui mare număr de case ce urmau să fie demolate. Saccard dorește să se lanseze în această speculație imobiliară, dar e paralizat de lipsa unui capital inițial. Moartea neașteptată a soției sale Angele îi dă prilejul să se îmbogățească subit. La insistențele surorii sale el acceptă să se căsătorească cu o tânără aristocrată, Renée Béraud de Chitel, care rămăsese însărcinată în urma unui viol și ai cărei părinți îi căutau un soț potrivit pentru a înăbuși în felul 54 acesta scandalul. Ca să-l câștige, părinții fetei oferă o zestre de o sută de mii dar Saccard obține cinci sute din care o parte în terenuri și imobile supuse exproprierii, detaliu pe care e singurul care-l cunoaște. Spionând pe la primărie, Saccard cunoaște dinainte planurile de transformare ale Parisului, cumpără terenuri și imobile expropriate la prețuri de nimic, cu scopul de a încasa, mai târziu, prețuri mult mai mari, vărsate de municipalitate. În scurt timp Saccard devine unul din afaceriștii vremii și se află în mijlocul tuturor combinațiilor necinstite. Adunând o avere imensă, el construiește, pe un teren furat municipalității, un palat somptuos în parcul Monceau, în care etalează o mulțime de bogății strălucitoare pentru a epata burghezia. Saccard cu soția sa oferă recepții fastuoase unde se îngrămădesc toți mondenii și toate cochetele Parisului.

Prada stigmatizează depravarea pretin» sei „înalte societăți” a celui de-al doilea Imperiu. Tonul este dat de însăși Renée Saccard, care, fascinată de viața de lux în care a intrat, este antrenată în vârtejul plăcerilor, trece din brațele unui amant în ale altuia, pentru a aluneca spre incest, iubindu-l pe Maxime, fiul soțului său din prima căsătorie. Este o Fedră modernă pe care dreptatea imanentă o va pedepsi pentru păcatele sale, omorând-o în plină tinerețe, în urma unei meningite acute. Fără a încerca să-și apere eroina, Zola o prezintă totuși în postura de victimă a. unei anumite educații și a unui anumit anturaj. Ca și Musset sau George Sand, autorul consideră că, responsabilă de tendințele ei spre senzualitate este educația ipocrită și ambigua pe care a primit-o la mănăstire. După căsătorie, lipsa de ocupație nu face decât să-i încurajeze purtarea imorală. Ea trăiește fără niciun scop în viață; diminețile și le petrece în cabinetul său de toaletă, îmbrăcându-se și admirându-se. Principala sa preocupare este croitorul. Seara, se duce la baluri, la recepții, uneori la spectacole. 58

Societatea lipsită de preocupări pe care o frecventează îi dă exemplul desfrâului și al viciului. Maxime o informează pe mama sa vitregă despre secretele cele mai picante ale vieții demimondenelor. Cu indiferență, ea află de aventurile soțului ei, care frecventează, într-o promiscuitate dezgustătoare, aceleași curtezane ca și fiul său, fără a găsi nimic scabros în asta. Ambianța depravată în care trăiește, dezlănțuirea erotică ce asaltează saloanele mondene ale celui de-al doilea Imperiu, golul unei existențe fără copii, explică, în pajițe, dezordinea din viața eroinei.

Prada nu este romanul unei iubiri romantice; el poate fi considerat un exemplu de literatură erotică, deși nu este decât un joc de copii în raport cu ce se va scrie după Zola.

Destrămarea moravurilor, la Renée, nu reflectă altceva decât decăderea înaltei societăți pariziene în timpul celui de-al doilea Imperiu. Bois de Boulogne, la modă atunci, era un loc de întâlnire în care bogătașii își etalau costumele și bijuteriile.

Prada începe și se termină simetric, cu descrierea pădurii Boulogne, simbol al inactivității și declinului moral al parveniților din cel de-al doilea Imperiu. Într-o ultimă secvență a romanului zărim, în fundul unui landou, silueta îmbătnănită a însuși împăratului care, astfel, pare să se asocieze desfrâului caracteristic regimului său. Ideea că tonul corupției este dat chiar de Napoleon al III-lea rezultă din descrierea unui bal la Tuileries, în cursul căruia Renée Saccard face o puternică impresie asupra împăratului: „Din acea seară, ea reveni adesea la Tuileries, avu chiar onoarea de a fi complimentată cu glas tare de Majestatea Sa, și de a deveni puțin prietena sa!”

Primă întâlnire cu Parisul în *Familia Rougon-Mac56 quart*, *Prada* conferă capitalei caracterul de oraș blestemat, oraș rău famat al Europei, „alcov colosal, în care s-ar fi suflat ultima luminare, s-ar fi stins ultima pudoare”. Oraș mitic, Parisul este o căldare în care fierbe tot dezmățul nerușinat al unei clase de profitori ai regimului. Acest Paris apocaliptic, iad al tuturor viciilor, nu trădează numai aversiunea lui Zola față de cel de-al doilea Imperiu, ci, probabil, și dificultățile de adaptare ale provincialului candid la mediul pervertit al orașului său natal.

Meritul romanului *Prada* constă în primul rând în spectacolul frapant al Parisului imperial, defăimat în tot ceea ce avea mai josnic în el. Romanul reușește, în plus, să prezinte trei personaje cu valoare de tip. E vorba în primul rând de Saccard, afacerist veros, – care scoate profituri din transformarea capitalei de către baronul Haussmann, –

personalitate puternică în imoralitatea sa, a cărei ascensiune rapidă va fi urmată de o cădere tot atât de bruscă la sfârșitul romanului. Îl regăsim în romanul *Banii* în care se va îmbogăți din nou și va deține iar rolul principal. În al doilea rând aici o găsim pe Renée, - încarnarea luxului și a desfrâului, într-o societate fără rușine. Dacă Maxime nu-i decât un figurant lipsit de dimensiuni psihologice, Sidonie, sora lui Aristide Saccard, este cel de-al treilea personaj care se detașează pe scena romanului; josnicia, prefăcătorie, lipsa ei de scrupule nu sunt departe de trăsăturile de caracter ale fratelui său. Cu Sidonie Rougon, Zola coboară câteva trepte în ierarhia socială și pregătește tabloul miciei burghezii pe care o va descrie în următorul roman, *Pântecele Parisului*.

PÂNTECELE PARISULUI (Le Ventre de Paris)

AL TREILEA VOLUM din ciclul *Les Rougon-Macquan* apare în 1873. Este o nouă scenă a vieții pariziene, conducând, de data aceasta, cititorul, prin labirintul întortocheat al Halelor Parisului. *Pântecele Parisului* poartă în însuși titlul său metafora Halelor, acest stomac uriaș în care hrana se adună pentru a se împrăștia apoi în diversele cartiere ale capitalei. În proiectul romanului său, Zola scria: „Rougon-ii mei și Macquart-ii mei sunt pofte. Am avut în *Izbânda familiei Rougon* o întreagă naștere de pofte. În *Prada*, ramură a ciclului *Familia Rougon*, pofta nervoasă de milioane. În *Pântecele Parisului*, ramură a ciclului *Familia Macquart*, pofta sângeroasă de legume frumoase și de hălci frumoase de carne roșie”.

Munca de documentare i-a răpit mult timp romancierului. El a vizitat halele mai multe săptămâni de-a rândul, pe orice vreme, la orice oră din zi și din noapte, nu numai ca simplu cercetător al raioanelor cu produse alimentare, ci și ca pictor care nota pe viu diferitele 58 efecte ale iluminatului, variațiile de lumină și de culori,

jocul de umbre. După părerea unui comentator avizat: „Zola ne-a făcut să cunoaștem anumite părți ale Halelor pe care nu le-am fi văzut probabil niciodată dacă am fi vizitat locul, unele a căror existență nici n-am fi bănuțit-o măcar, de exemplu drumul subteran care leagă piața de calea ferată” 1. Astăzi Halele fiind demolate, *Pânțele Parisului* a căpătat o valoare documentară unică. Tema aleasă de Zola era și ea unică și complet originală. Inspirându-se din spectacolul pitoresc al Halelor, el gășise un subiect pentru a-i impresiona pe cititori. În concepția sa, romanul trebuia să rivalizeze cu *Notredame de Paris* a lui Victor Hugo. Halele sunt personajul central al romanului, ca și catedrala, în romanul lui Hugo. Dacă monumentalitatea catedralei personifica Credința și spiritualitatea unei lumi sfârșite, Halele reprezintă poftele și nevoile societății moderne, materialiste. *Pânțele Parisului* „poem gastric”, după expresia lui Edmond Lepelletier, unul dintre primii comentatori ai operei lui Zola, se constituie ca poem al materiei corespunzând celui al spiritualității, simbolizat de Notredame.

Halele Parisului sunt privite în romanul lui Zola din două perspective diferite, cea a lui Florent, evadat din ocnă, flămând, care devine inspector al transportului de pește proaspăt și încearcă să se integreze în viața de toate zilele a negustorilor și vânzătorilor de pește, în atmosfera trepidantă și mirositoare a tejghelelor și prăvăliilor, și cea a lui Claude Lantier, pictor ce vine să contemple ca artist piața și foiala mulțimii. Florent nu va reuși să se adapteze mentalității egoiste, meschine, cupide a comercianților care sfârșesc prin a-l respinge ca pe un corp străin; pentru Claude, Halele reprezintă.

poezia timpurilor moderne, un monument colosal suscitând admirația și entuziasmul: „De la începutul acestui secol - îi declară el lui Florent - s-a înălțat un

singur monument original, care n-a fost copiat de nicăieri, care a țâșnit în mod firesc din contemporaneitate: este vorba despre Halele centrale". Pentru artistul care este Claude Lantier, Halele sunt un adevărat manifest al artei moderne. Parafrazându-l pe Victor Hugo, el exclamă: „Vezi, aici avem de-a face cu un adevărat manifest: este vorba despre arta modernă, despre realism sau naturalism, cum vrei să-i zici, care s-a dezvoltat în opoziție cu arta veche". Denumirea de „gigantică natură moartă” care se dă de obicei *Pântecelui Parisului* este, desigur, incompletă: este o natură moartă, „însuflețită” pe care Zola a realizat-o cu brio. Romanul său face în primul rând să trăiască mulțimile care umplu Halele cu agitația cumpărătorilor, cu tărăboiul furnizorilor, cu sosirea transporturilor de fructe, legume, cărnuri, brânzeturii, pește, etc. Dar Zola reușește, în paralel, să dea viață aglomerărilor neînsuflețite de mărfuri alimentare. Penelul asociativ al romancierului-pictor transformă grămezile de mărfuri în ființe fabuloase, le descoperă forme de necrezut, surprinde reflexe de culori de nebănuț, parfumiuri ciudate. Parafrazându-l pe Baudelaire, la el, parfumurile, culorile și formele se contopesc într-un tot. Virtuozitatea sa este unică în descrierea brânzeturilor, adevărată „simfonie” pe care numai un francez e capabil s-o realizeze. Iată un pasaj revelator în acest sens:

„Cele mai multe soiuri de brânză se îngrămădeau însă pe masă. Acolo, alături de calupuri de unt, care se vând ia kilogram, se întindea un Cantal uriaș, despiciat parcă de o bardă și învelit în frunză de sfeclă; mai încolo se aflau un șvaițer asemenea unei roți căzute 60 de la vreun car barbar și calupurile de brânză de Olanda, rotunde ca niște capete retezate, mânjite de sânge închegat având tăria unor tigve goale, ceea ce le-a atras porecla de cap de mort. În mijlocul acestor brânzeturi grele ca o cocă coaptă,

un parmezan introducea o notă mai aromatică. Trei bucăți de Brie stăteau, melancolice ca niște astre stinse, pe câte un fund rotund de lemn: două dintre ele, uscate tun, semănau cu o lună plină; cea de-a treia era cam într-al doilea pătrar și curgea, lăsând să se prelingă un lichid alb ce se întindea ca un lac, în ciuda scândurelelor subțiri cu care precupeața încercase zadarnic să-l stăvilească (...) o brânză topită înveșmântată în poleială te făcea să visezi la o bucată de nuga, la vreo brânză dulce, rătăcită printre toate aceste fermentații acre. Rodorturile, sub clopotele lor de sticlă, aveau, de asemenea, o înfățișare foarte nobilă, niște fețe marmorate și grase, cu vinișoare albastre și galbene, de parcă ar fi fost cuprinse de câine știe ce boală rușinoasă, specifică bogătașilor care s-au îndopat cu prea multe trufe; alături, pe un platou, niște bucăți de brânză din lapte de capră, mici cât un pumn de copil, tari și cenușii (...). Mai încolo începeau duhorile: brânză de Mont-o Or de culoare galbenă deschisă răspândea un miros dulceag; cea de Troyes, foarte compactă, cu marginile cam strivite, era ceva mai acra și adăuga atmosferei un miros fetid de beci umed; camambertul avea o aromă de vânat prea tare fezandat; brânzeturile pătrate (...), își aduceau fiecare nota sa stridentă și specifică în această simfonie apăsătoare până la îngrețosare; brânza de Livarot, cu nuanțele ei roșiatice, era iritantă pentru gâttej, întocmai ca aburii de sulf; în sfârșit, mai încolo, deasupra tuturor celorlalte, bucăți de brânză de Ol. ivet, înfășurate în frunză de nuc, te purtau cu gândul spre hoiturile pe care țăranii le aco61

peră cu crengi, la marginea câte unei țarini și care parcă fumează în soare”!

Metaforele lui Zola sunt frapante și par a desena un univers himeric născut din imaginația unui copil, ca acele cașcavaluri asemănătoare „unei roți căzute de la vreun car

barbar”, branzeturile de Olanda „rotunde ca niște capete retezate, mânjite cu sânge închegat”, rodort-urile având „o înfățișare foarte nobilă” sau cașcavalurile de Brie „melancolice ca niște astre stinse”. Mirosurile sunt elementul dominant al Halelor și ele nu se limitează la domeniul brânzei. Doctorul Edouard Toulouse remarca memoria puternică a senzațiilor olfactive la Zola: „Când pregătea *Pântecele Parisului* cobora în subsolurile Halelor, în care erau îngrămădiți puii; nasul i se impregna de acest miros de păsări acumulat acolo și nu scăpa de el o lună întreagă”¹¹. Mirosurile variază după felurile de provizii și îmbibă personajele care-și duc existența în perimetrul Halelor în așa fel încât ele fac parte integrantă din individualitatea lor fizică. În studiul său, *Mirosurile în romanele lui Zola*, care datează de aproape un secol, fără a-și pierde prin asta din valoare, Léopold Bernard observa că „toată această populație zgomotoasă a Halelor duce în cutele hainelor sale mirosurile dar mai ales miasmele și duhurile acestei enorme îngrămădiri de mâncare”¹². Și Léopold Bernard dă exemple pentru a-și sprijini afirmația: Florent „ducea peste tot cu el pescăria în veșmintele sale, în barba sa, în părul său”. Françoise, brava zarzavagioaică din Nanterre, „mirosea a pământ, a fân, a aer curat, a aer liber”. Lisa, cârnățăreasa, „mirosea a grăsime, a sârbeală de cârnuri bune”. Micuța florăreasă Cadine „mirosea frumos din cap până-n picioare. Era, în întregime, un buchet călduț și viu”. Cât despre vânzătoarea de fructe Sarriette, „gura sa era ca zugrăvită și parfumată cu vreun dres demn de serai. Din fustele ei se degajă un parfum de prună coaptă. Basmaua înnodată anapoda mirosea a

11 E. Toulouse, Emile Zola, Paris, Soc. d'éditions scientifiques, IS96, p. 206.

12 Āpud Le Ventre de Paris, Note și comentarii de Maurice Le «2 Blond, Paris, Bernouard, 1927, p. 356.

fragă”.

Zola nu e duios față de negustorii Halelor. Îngropați în grămezile de mărfuri, orizontul lor nu depășește perimetrul prăvăliei sau tejghelei lor. Unica lor preocupare este prețul produselor lor în raport cu cel al negustorilor rivali. Ceea ce-i interesează, în esență, este ce fac vecinii lor, ce să bârfească, să zvonească, să spioneze – sunt singurele „pasiuni” care-i fac să vibreze. Dezgustătoarea doamnă Gaget este tipul de spioană temută de tot cartierul. Limbă ascuțită, răspândind bârfele cele mai veninoase, că se dedă la tot felul de mașinații, o trage de limbă pe tânăra Pauline Quenu pentru a afla adevărul despre Florent și scrie la poliție pentru a-l denunța. Înfășurați în propria lor slănină, negustorii Halelor sunt expresia unui egoism feroce și formează casta Grașilor care-i disprețuiesc teribil pe cei din casta Slabilor. Plesnind de prospețime, în mijlocul caltaboșilor, cârnaților și șuncilor, cârnațarea Lisa Quenu, fiica lui Antoine Macquart, este încarnarea desăvârșită a mentalității individualiste al cărei unic ideal este bunăstarea personală. Să nu mănânci când ți-e foame este pentru ea de neconceput, chiar imoral. Când află că i s-a întâmplat cumnatului său Florent să nu mănânce trei zile la rând, Lisa are un gest instinctiv de dezgust, exclamând: „niciodată oamenii cumsecade nu se pun în asemenea situație”. Există o perfectă corelație între Lisa și mediul în care trăiește: „Frumoasa Lisa 63

se vede în tot ce-o înconjoară; nu e nicio diferență. Cărnurile și pateurile, grăsimile, șuncile, toate acestea se alătură și se amestecă. Personajul? El constă în ceea ce se regăsește în ea, și care respiră și care re trăiește: o vibrație a ceea ce se reflectă”¹³

13 Alain De Lattre, *Le réalisme selon Zola*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 41.

Cu personajul Florent, Zola introduce un element politic în *Pântecele Parisului*. Este de asemenea unul dintre rarele romane în care scriitorul face apel la evocarea retrospectivă pentru a detalia biografia lui Florent înainte de venirea sa neașteptată la Paris. Luând parte la mișcarea de opoziție împotriva loviturii de stat din 2 decembrie, acesta este condamnat la deportare. După șapte ani de grozave suferințe în insula Diavolului, el reușește să evadeze și înarmat cu acte false, găsește adăpost la fratele său Quenu, dându-se drept vărul Lisei, care-l acceptă în urma declarației că renunță în favoarea fratelui său la partea lui de moștenire. Pentru a-și câștiga viața, Florent consimte să devină inspector al aprovizionării cu pește proaspăt, în ciuda repulsiei sale de a servi al doilea Imperiu. Achitându-se în mod conștiincios de muncă, el își atrage ura negustorilor. Antipatia este reciprocă și Florent ajunge să identifice Halele și pe cei care le populează cu regimul pe care-l detestă: „ele îi apăreau ca un animal satisfăcut ce-și mistuie hrana, moțâind în osânda sa și sprijinind într-ascuns Imperiul”. El se reîntoarce la politică: „Crezând că trebuie să se răzbune pentru slăbiciunea lui pe acest oraș ce se îngrășa, în timp ce apărătorii dreptății crăpau de foame în surghiun, el se hotărăște să facă dreptate, visând să se ridice din înseși aceste Hale ca să zdrobească domnia îmbuibării și a beției”. Florent urzește un complot împotriva guvernului, dar, știind să vorbească mai bine decât să acționeze, având încredere, cu prea multă naivitate, în anturajul său, el este arestat în urma unui denunț al întregului cartier, în frunte cu cumnata sa Lisa. Pe negustorii cei burtoși nu-i deranjau atâta concepțiile republicane ale lui Florent, cât amestecul său în felul lor de viață, amenințând să le tulbure liniștea. „Există cei care sunt din viața aceea, și cei care nu sunt; cei care au în

interiorul trupului sau spiritului această structură, și apoi restul, restul care nu-și găsește locul”. Florent este denunțat. Din gelozie, din ciudă, din răzbunare. Din răutate politică? Asta este. Pentru că el tulbură o liniște; pentru că el strică un echilibru (...). Acest corp imens îl refuză, îl neacă, îl împinge departe de el: ca pe o mașină inoportună”. Fi¹⁴gură de visător, spirit luminat și autodidact, orofesând concepții democratice și umanitare, dar fără să aibă o ideologie prea clară și fermă, Florent nu are dimensiunile unui conducător revoluționar. Pentru a-l crea, Zola s-a inspirat din amintirile lui Delescluze, membru al Comunei, ucis eroic la baricadele din 1871, dar n-a luat drept model pe unul dintre acești comunarzi militanți, pe care de altfel nici nu i-a cunoscut.

Prieten al lui Florent, Claude Lantier vizitează Halele adesea ca artist. Adversar hotărât al romantismului și al picturii de idei, el este în căutarea unor subiecte moderne, a unor naturi moarte colosale, pe care vrea să le picteze, scăldate în lumina lor adevărată. Deși împărtășea ideile generoase ale lui Florent, el rămâne totuși reticent și nu se lasă antrenat în complotul urzit de prietenul său. După arestarea acestuia, Claude Lantier va avea ultimul cuvânt: „Mari netrebnici oamenii ăștia cumsecade”. (El va deveni eroul romanului *Creație*).

Pântecele Parisului este primul roman în care Zola utilizează limba populară. Certurile negustoreselor sunt presărate cu expresii colorate, crude, în ton cu vulgaritatea țărilor. Lise Quenu s-a certat de moarte cu negustoreasa de pește poreclită „frumoasa normandă”, care-i făcea ochi dulci lui Florent. Cu toate că n-are nicio înclinație pentru cumnatul său, Lisa se simte profund lovită în vanitatea sa de femeie și rivalitatea celor două vecine se manifestă prin cuvinte tari.

14 A. De T. attre. ibid.. n. 16.

Cu *Pântelele Parisului* Zola a reînnoit temele literaturii. Poetizând Halele, comparându-le cu un colos sau cu un uriaș de fontă, el a lărgit orizontul scriitorilor și pe cel al cititorilor. El a apropiat romanul de preocupările cotidiene ale oamenilor. Fără a avea o intrigă impresionantă, fără a fi creat tipuri nemuritoare, *Pântelele Parisului* se impune prin profunzimea sa originalitate și ocupă un loc aparte în literatura franceză.

CUCERIREA ORAȘULUI PLASSANS (La Conquête de Plassans)

PUBLICAT MAI ÎNTÂI în foileton în „Secolul”, apărut în librării în luna mai 1874, *Cucerirea orașului Plassans* a fost aproape imediat tradus în rusă în „Gazeta Moscovei” de către Ivan Turgheniev. Și, în timp ce marele scriitor rus îi scria lui Zola, la 23 septembrie 1874: „În Rusia toată lumea te citește”, în Franța o adevărată conspirație a tăcerii se așterne în jurul *Cuceririi orașului Plassans*, care nu beneficiază de niciun articol în presa pariziană. Această miopie insidioasă este totuși compensată de o scrisoare admirativă pe care Zola o primește din partea lui Flaubert: „Haide, ești un om curajos. Și ultima ta carte este grozavă!”

Principalul motiv al sabotajului organizat împotriva *Cuceririi orașului Plassans* era finalitatea anticlericală a romanului. Ea este transmisă printr-unul din personajele cele mai sinistre ale literaturii franceze, un descendent spiritual al lui Tartuffe, abatele Faujas, agent secret al lui Napoleon al III-lea, însărcinat să grupeze burghezia cu tendințe legitimiste din Plassans, oraș de provincie în care opoziția față de noul regim căpătase un caracter insurecțional, așa cum se relatează în *Izbânda familiei Rougon*. După două „scene din viața pariziană”, al patrulea volum din ciclul *Familia Rougon-Macquart* îl readuce pe cititor în provincie, în acest orașel - Plassans - în care se

afla rădăcinile clanului Rougon-Macquart. *Cucerirea oraşului Plassans* stabileşte joncţiunea între cele două ramuri, cea legitimă şi cea nelegitimă, aţintindu-şi obiectivul asupra soţilor François Mouret, fiu al Ursulei Macquart şi a pălărierului Mouret şi Marthe Mouret, fiica lui Pierre şi Félicité Rougon. Cei doi soţi, care sunt, de fapt, veri, au trei copii: Octave, Serge şi Désirée, cea din urmă, înapoiată mintal. François şi Marthe Mouret frappează prin asemănarea lor fizică, dublată de o mare deosebire morală. În ciuda acestei nepotriviri de caracter, soţii Mouret duc o viaţă liniştită şi îmbelşugată, datorată averii adunate din comerţul cu vinuri, uleiuri şi migdale, până în momentul în care, din lăcomie, François inch nază două camere din locuinţa sa unui preot, abatele Faujas şi mamei sale. De atunci liniştea casei dispare treptat.

Portretul evolutiv al abatelui Faujas este una dintre marile reuşite ale lui Zola în materie de investigaţie psihologică. Trăsătura esenţială a caracterului sau este perfidia iezuită, ajunsă la rafinamentele cele mai subtile. La sosirea sa în Plassans, el îşi dă înfăţişarea cea mai neînsemnată, a preotului fără mijloace, îmbrăcat cu anterior uzat, mobilând camerele goale închiriate de la Mouret cu câteva mobile vechi, cumpărate de la un negustor de vechituri. Arborând o modestie exagerată, abatele Faujas stă deoparte, dar în secret, cu răbdare, se informează despre starea de spirit din Plassans, despre grupările care-şi dispută influenţa politică în 68 oraş. Pentru a-şi atinge mai bine scopurile, abatele utilizează relaţiile sociale ale Marthei Mouret, în sufletul căreia s-a insinuat cu încetul. Cu toate că nu era evlavioasă şi nici măcar nu mergea la biserică, ea se dedă operelor de binefacere.

Dacă abatele Faujas este, în fond, conturat, încă de la apariţia sa, romanul nefăcând decât să dezvăluie succesiv

manifestările perfidiei sale, Marthe Mouret suferă o evoluție psihologică treptată, pe care Zola o analizează cu finețe. Abil manevrată de Faujas, care se ridică la rangul de director de conștiință, Marthe este, mai întâi, impresionată de ritualul liturgic, începe, apoi, să-i placă spovedania și alunecă ușor spre evlavie. Printr-un curios transfer de pasiuni, adorarea lui Dumnezeu ajunge să se confunde la ea cu o dragoste lascivă pentru abatele Faujas. Este o nebunie a întregii sale ființe, o criză de senzualitate a femeii ajunsă la patruzeci de ani, zdruncinată de tulburări nervoase ajungând până la isterie, atunci când abatele o respinge violent, nu în mod calculat, de data asta, ci, pentru că forța sa constă tocmai în sobrietate și reținere. Bigotismul Marthei Mouret e însoțit de o detașare crescândă față de familia sa. Ea rămâne indiferentă la plecarea succesivă a celor trei copii ai săi pe care-i adora, se ceartă cu soțul său și începe pur și simplu să-l urască, în pofida încercării lui zadarnice de a pune capăt destrămării căsniciei lor. Misticismul religios, cauză a dezbinării familiei lor, este o temă care va fi reluată de Zola în ultimul său roman, *Adevărul*. Certurile dintre soți se întetesc atunci când familia Faujas introduce în casă cuplul Trouche, sora și cumnatul lui Faujas, care, în ciuda opoziției lui François Mouret, devin, încetul cu încetul, stăpânii întregii case. Când Mouret devine jenant prin protestele sale împotriva influenței nefaste a religiei, familia Faujas, cu ajutorul

Marthei, îl fac, în mod perfid, să treacă drept nebun. Și, când soacra lui, Félicité, care ia bineînțeles apărarea fiicei sale, se amestecă, François Mouret este închis, împotriva voinței lui, într-un ospiciu unde mediul sfârșește prin a-l face să devină, efectiv, nebun. Scăpând într-o seară din azil, el se întoarce acasă, unde îi găsește pe soții Trouche lăfăindu-se în propriul său pat și o cheamă în

zadar pe Marthe, refugiată în casa părinților săi. Într-un acces de furie, François Mouret dă foc propriei sale case, făcându-i să piară în incendiu pe abatele Faujas, pe mama sa, ca și pe cei doi Trouche. Focul se dovedește răzbunător și purificator; vom regăsi această idee în *Doctorul Pascal* și în *Munca*. Incendiul este un spectacol grandios pentru burghezii din Plassans care-l contemplă, cu o privire curioasă, dar insensibilă.

Brunetière, suspectat oarecum de simpatie față de Zola, aprecia că tabloul incendiului este trasat cu o veridicitate uimitoare și lugubră; Flaubert îi scria, plin de entuziasm, lui Zola: „Dar ceea ce depășește totul, ceea ce încoronează opera, este sfârșitul! Nu cunosc nimic mai impresionant decât acest deznodământ”!

„Excesul de realitate”, „intensitatea adevărului” – sunt formulări fericite pe care Flaubert le utilizează pentru a defini arta lui Zola, în dezacord, încă o dată, cu teoria naturalistă a fotografierii realităților.

Cucerirea orașului Plassans comportă un subiect dublu:

a) o tragedie domestică, destrămarea căsniciei Mouret, sub influența funestă a bisericii care duce la demisia, la abdicarea mamei și a soției; b) o intrigă politică al cărei scop este aderarea unui oraș de provincie la cauza celui de-al doilea Imperiu.

Trăsătura de unire a celor două teme este abatele Faujas, a cărui ipocrizie este și mai eficace în raporturile sale cu societatea orașului Plassans decât în convertirea Marthei Mouret. Faujas iese învingător din bătălia surdă pe care o dă pe plan politic, reușind să „cucerească orașul”, dar, ca urmare a unei erori de apreciere, tratându-l pe François Mouret drept forță neglijabilă, el clătește cu viața amestecul său nerușinat în viața intimă a celor care i-au deschis ușile casei lor. Faujas este mult sprijinit. În

manevrele sale, de mama lui care îl iubește cu o adorație absolută, extatică, fiind gata de orice pentru a-l ajuta să-și atingă scopul. Doamna Fauias este un exemplu de mamă-sclavă, încarnare a iubirii materne excesive, concentrată asupra unui singur dintre copiii săi, în detrimentul celorlalți. Ea intră în conflict cu fiica sa Olympe Trouche, când aceasta încearcă să bune mână pe casa familiei Mouret pentru ea și soțul ei. Pentru a-și atinge scopul, abatele Fauias se servește și de nedemnul cuplu Trouche, care nu ezită în fața nici unei afaceri murdare, cu condiția, însă, să fie bine răsplătit.

Sarcina lui Faujas este facilitată de prostia și meschinăria burgheziei din Plassans, ale cărei defecte: înclinare spre bârfă, invidie, poftă, vanitate știe să le exploateze în mod abil. Subprefectul Péqueur de la Saulaies, judecătorul Paloque, președintele tribunalului Rastoil, administratorul apelor și pădurilor Condamnin și cocheta sa soție, cu treizeci de ani mai tânără, toată această lume este surprinsă pe viu și constituie fundalul unui tablou pitoresc, sugerând desfășurarea unei vieți limitate într-un orașel de provincie. 71

Josnici, prin egoismul și vulgaritatea poftelor care-i pun în mișcare, personajele din romanele *Preotul din Tours* de Balzac și *Cucerirea orașului Plassans* aparțin aceleiași rase, dar niciunul nu-l depășește în hidoșenie morală pe abatele Faujas, unul dintre tipurile cele mai odioase ale literaturii franceze. Stigmatizându-l, *Cucerirea orașului Plassans* se înscrie printre lucrările anticlericale cele mai îndrăznețe, având substanța unui pamflet virulent.

GREȘEALA ABATELUI MOURET (La Faute de l'abbe Mouret)

ÎN 1875, ANUL PUBLICĂRII acestui roman, Turgheniev, care locuia des la Paris și pe care Zola îl

cunoscuse în 1872, la Flaubert, îl pune pe autorul *Familiei Rougon-Macquart* în legătură cu Stassulevici, directorul revistei „Mesagerul Europei” de la Petersburg. Tradus imediat, *Greșeala abatelui Mouret* apare, aproape în același timp, în Rusia și la Paris. La fel se va întâmpla și cu *Excelența sa Eugene Rougon*. Numeroase lucrări ale lui Zola vor fi traduse apoi și în Rusia unde scriitorul s-a bucurat de o popularitate mai mare chiar decât în Franța. *Greșeala abatelui Mouret* este al doilea roman succesiv al lui Zola care are drept cadru Provența, și, în plus, mediile clericale.

Romancierul n-a avut niciodată remușcări pentru că a fost prea dur față de cler; dimpotrivă, el revine după diatriba sa din *Cucerirea orașului Plassans*, atacându-i mai puțin, de data aceasta, pe slujitorii lui Dumnezeu, cât mai ales una dintre dogmele religiei catolice și anume celibatul preoților.

Situat de Pierre Martino în categoria romanelor lirice ale lui Zola, *Greșeala abatelui Mouret* este un gen de poem alegoric care nu poate fi judecat după criteriile aplicabile romanelor realiste care-l încadrează cronologic, *Cucerirea orașului Plassans* și *Excelența sa Eugene Rougon*. Pentru a înfățișa durerosul calvar al lui Serge Mouret, autorul îl izolează de societate și de istorie în această vârstă primordială care este cea a mitului. Atracția reciprocă irezistibilă, dintre Serge și Albine, reeditează legenda biblică a lui Adam și Eva iar locul încântător al iubirii lor, grădina Paradou, este prin însuși numele său ficțiunea Paradisului. Personajele din *Greșeala abatelui Mouret* plutesc între real și ireal, între existența materială și mit. Fiu al istericei Marthe Mouret, Serge poartă marca unei eredități nevrotice. Sub influența abatelui Faujas el s-a abandonat misticismului și a devenit preot din vocație extatică. Preot în satul Artaud, nu departe de Plassans,

Serge Mouret duce acolo o existență ascetică consacrată exclusiv bisericii. Singura lui legătură cu lumea este sora sa Désirée, rămasă inocentă la 22 de ani și pe care a luat-o în grija sa. Mortificându-și trupul, refulându-și instinctele, abatele Mouret disprețuiește în zadar impulsurile naturii omenesti. La 25 de ani el va fi doborât de un acces de febră cerebrală care-l duce la doi pași de nebunie. Este salvat de unchiul său, doctorul Pascal Rougon, care-l trimite să se vindece la Jeanbernat, intendent al grădinii Paradou, o imensă pajiște sălbatică, un fel de pădure virgină, complet izolată de restul lumii, o mare de verdeață a cărei sevă puternică reușește să-i dea puteri convalescentului. Serge Mouret beneficiază pe deasupra de îngrijirile neașteptate ale nepoatei lui Jeanbernat, Albine, o ciudată tânără blondă 74 de 16 ani, care duce o existență liberă și fără griji în mijlocul naturii. O puternică afecțiune se naște între preotul care n-a cunoscut nicio femeie și tânăra adolescentă pură a cărei feminitate este pe cale de a înflori. Ei descoperă reciproc dragostea iar natura fecundă a grădinii Paradou îi împinge să devină amanți. *Greșeala abatelui Mouret* este un imn de glorie închinat instinctului erotic. Este mai puțin atracția plăcerii cât victoria vieții asupra morții, a principiului vieții asupra abstenenței sterile. Rolul considerabil jucat de mediul înconjurător, Edenul terestru, care este acel Paradou, dovedește că Zola nu idolatriza ereditatea. Dacă grădina Paradou este spațiul închis care simbolizează viața, opusul său este biserica, celălalt spațiu închis din romanul lui Zola, care simbolizează moartea. Criticul Jean Borie arăta importanta zidului în opera lui Zola, acesta fiind ca o frontieră, ca o bornă, o limită, distingând jocul infinit al opozițiilor, începând cu cea fundamentală, aceea dintre viață și moarte. „Și tot zidul este cel ce-și înalță coama între Paradou și lumea celor ca Artaud. Te-ai fi putut mira

de paradoxul acestei grădini închise și totuși infinite, masă de verdeață, continent niciodată explorat; dar zidul care o înconjoară nu este ca o trăsătură închizând această bulă extrem de elastică în care Zola hotărăște să localizeze, să pună de-o parte nu lumea sa imaginară ci una dintre lumile sale imaginare, una dintre monadele reveriei sale!” T. Ca în legenda biblică, Serge Mouret și Albine vor fi izgoniți din paradisul lor, prin apariția bruscă a unui călugăr sectar, Archangias, care, tot spionând, îi descoperă. Amenințând și aruncând anatema, ca un adevărat Savonarola, el reușește să-l desprindă pe abate de cea pe care o consideră drept încarnarea diavolului și îl readuce aproape cu forța la biserica sa. Căit, Serge Mouret își reia existența sacerdotală, și în ciuda chemărilor sfâșietoare ale Albinei, se clăustrează în biserica sa ai cărei pereți seamănă cu cei ai unui cavou. Supravegheat îndeaproape de fratele Archangias, care se pretinde slujitorul lui Dumnezeu, abatele își va petrece viața într-o penitență riguroasă, fugind din fața chemărilor vieții, alegând calea ce duce spre moarte: „natura care-l salvase ar fi putut să-l facă să trăiască; religia care l-a reluat îl smulge din lumea celor vii”.¹⁵ Dacă existența lui Serge Mouret va deveni o lungă agonie în slujba lui Dumnezeu, consecințele lașității sale sunt mai tragice. Neputând să înțeleagă motivele fugii sale, incapabilă să suporte durerea unei despărțiri definitive, Albine se sinucide printre florile pe care le adună în pavilionul din Paradou și care o asfixiază. Moarte romantică și emoționantă, perfect explicabilă din punct de vedere științific, inspirând lirismului înăscut al lui Zola descrierea unuia dintre pasajele cele mai poetice ale operei sale, în contrast cu brutalitatea actului de răzbunare care-l urmează: în momentul în care Albine este înmormântată, bătrânul său unchi îl pedepsește pe

15 Jean Borie, *Zola et les mythes*, Paris, Edit. du Seuil, 1978, p. 130.

călugărul Archangias, tăindu-i o ureche cu cuțitul.

Dispus în antiteză: Biserica împotriva naturii, castitatea opusă fecundității, *Greșeala abatelui Mouret* se termină prin victoria primului termen al acestei opoziții. Romanul incită totuși la revoltă împotriva unei religii care împiedică evoluția normală a oamenilor. Autorul face, în realitate, procesul ascetismului creștin și ne putem întreba dacă cuvântul „greșeală” din titlul romanului său trebuie luat în sensul de „păcat” comis de abatele Mouret față de religie sau mai degrabă în sensul de „eroarea” capitală care l-a făcut să abandoneze grădina Paradou, ființa care îl trezise la viață, natura, fericirea. Destinul pe care romancierul îl va rezerva mai târziu lui Pierre Forment în *Cele trei orașe*, în care eroul său parcurge drumul invers, de la asceză la integrarea în viața socială, renunțând la preoție, ne determină să credem că Zola s-a jucat cu dublul sens al cuvântului „greșeală”. Nimeni n-a avut ideea să pună la îndoială finalitatea anticlericală a romanului *Greșeala abatelui Mouret*. Dacă călugărul Archangias este mai puțin abject decât abatele Faujas din *Cucerirea orașului Plassans* acesta nu este mai puțin odios, reprezentând inumanitatea ordinului clerical, dogmatismul unei condiții sociale în numele căreia se revoltă împotriva întregii naturi, rupând florile, distrugând cuiburile, văzând în fecunditatea universală dușmanul de doborât. Cât despre Serge Mouret, romanul lui Zola nu este câtuși de puțin o glorificare a exemplului său, ci este, cel mult, expresia unui sentiment de milă pe care îl provoacă autorul față de acest personaj prea slab, victimă a profesiei pe care a îmbrățișat-o și neputincios pentru a se desprinde definitiv de ea. Condamnare a sterilității impusă de credință, *Greșeala abatelui Mouret* este o exaltare a forțelor naturii – plante, animale, specie umană, – care prin înmulțirea lor fertilă asigură perenitatea lumii. Romanul

conține în germene tema din *Fecunditate*, primul volum din ciclul *Cele patru evanghelii*. Spațiului închis al bisericii lui Serge Mouret, Zola îi opune spațiul liber al curții de păsări unde domnește sora sa Désirée care asistă fără curiozitate depravată la împerecherea animalelor sale, la zbunguiala prietenilor săi, cocoșul Alexandru, porcul 77

Mathieu, vaca Lise, pisoiul Moumou. Este spectacolul vieții în libertate care o bucură pe inocenta Désirée iar unchiul său Pascal să întreabă dacă nu cumva ea a avut mai mult noroc decât ceilalți Rougon-Macquart. Dar triumful deplin al naturii este exprimat de vegetația luxuriantă a grădinii Paradou care respiră prin toți porii săi, sub soarele arzător al sudului. Descrierea uluitoare a peisajului fantasmagoric al acestei grădini, este de ajuns pentru a-l situa pe Zola printre marii poeți ai naturii, în literatura franceză. Prezentă în mai multe capitole, această descriere admirabilă se referă, într-o paietă lexicală foarte intensă, la diferitele specii de copaci, de arbori fructiferi, de plante agățătoare, notându-le culorile, parfumurile, frământările. Și, de jur-împrejur, tot acel du-te-vino al păsărilor, al insectelor, al micilor animale, al fluturilor, al șopârlelor, al șerpilor, producând împreună o senzație de vitalitate, de forță irezistibilă a naturii mereu proaspete și reînnoite.

Străbătută de simbolica naturii prolifică, romanul *Greșeala abatelui Mouret* se înscrie, în seria romanelor din ciclul *Familia Rougon-Macquart*, printre lucrările care-l caracterizează mai bine pe „celălalt Zola”.

EXCELENȚA SA EUGÈNE ROUGON (Son Excellence Eugène Rougon)

ÎN CARTEA *Zola povestit de fiica sa*, Denise Leblond-Zola constată în 1931 că *Excelența sa Eugene Rougon* era cel mai puțin citit dintre cele 20 de romane care compun *Les Rougon-Macquart*. Statisticile despre multiplicarea

edițiilor conf rână această observație, *Excelența sa Eugène Rougon* situându-se pe ultimul loc din vastul ciclu al lui Zola. Unul dintre motive îl constituie startul greșit pe care l-a luat acest al șaselea volum din ciclu. Publicat mai întâi în foiletonul „Secolului”, romanul apare în librărie în 1876, în momentul în care primele capitole din *Cârciuma* erau publicate deja în foileton în „Binele public”. Succesul de scandal al acestui roman, pasiunile și mâniile violente pe care le dezlănțuie, toată rumoarea din jurul lui, au contribuit la eclipsarea romanului *Excelența sa Eugène Rougon*, de care nu se mai ocupa nimeni. Lipsa de interes față de roman, care nu s-a diminuat nici mai târziu, se explică poate, de asemenea, și prin faptul că este vorba de un subiect politic, lucru ce reiese chiar din titlu, și mai ales pentru că cititorul nu descoperă în el niciun personaj pozitiv care să-i poată canaliza simpatia. *Excelența sa Eugène Rougon* a avut totuși și admiratori, printre aceștia înscriindu-se și Mallarmé.

Eugene, fiul cel mare al lui Pierre și Félicité Rougon, a îmbrățișat profesiunea de avocat, trambulină obișnuită în carierele politice. Bonapartist fervent, l-am văzut în *Izbânda familiei Rougon*, hotărât să le câștige pe notabilitățile din Plassans pentru cel de-al doilea Imperiu.

Instalat la Paris, Eugène Rougon intră în slujba împăratului. Puțin interesat de bani, el are în schimb o sete nemăsurată de putere. Mânat de ambiție, devine rapid deputat, apoi ministru. În momentul în care Napoleon al III-lea îi încredințează portofoliul ministerului de Interne, Eugene Rougon este omul puternic al regimului. Simbol al unui guvern autoritar și despot, instrument desăvârșit al celui de-al doilea Imperiu, Rougon se străduiește să înăbușe orice opoziție, să reprime orice aspirație de libertate, să-i înfrângă pe republicani. Două scene scurte, admirabil surprinse de Zola sunt de ajuns pentru a-i

califica metodele de guvernământ. Prima relatează o zi de audiențe care demonstrează disprețul ministrului față de subalternii săi, tratați ca niște valeți. A doua dezvăluie tirania și arbitrarul care domneau la luarea deciziilor de către responsabilii celui de-al doilea Imperiu.

Figurând ca personaj în roman, Napoleon al III-lea este portretizat cu finețe, așa cum l-au descris și mărturiile istorice. Afectând o nepăsare calculată, părând că plutește undeva deasupra abuzurilor și hoțiilor pe care se baza regimul său, el este destul de viclean pentru a le lăsa subordonaților săi sarcina de a scoate, cu mâinile lor, castanele din foc. Pentru a-și asigura fide80 litatea acestora, împăratul este obligat să-i copleșească tot timpul cu favoruri. Distribuind titluri aristocratice de baroni, conți, duci celor mai devotați supuși ai săi, el creează o nouă nobileme care-i este credincioasă. Portretul lui Napoleon al III-lea este schițat în culori sumbre care-i pun în evidență firea instabilă, caracterul moral, - trăsături nepotrivite în conducerea unui stat.

Dacă în toate celelalte romane din ciclul *Familia Rougon-Macquart* Zola dezvăluie tarele care subminau bazele celui de-al doilea Imperiu, prin Eugene Rougon el atacă pe însuși capul unui regim corupt; nefiind o șarjă, portretul lui Napoleon al III-lea este veridic și va fi reluat, cu aceleași nuanțe, în *Prăpădul*. Anturajul împăratului este și mai nefast: intriganți, nulițați, parveniți, aventurieri întră-n cârdășie pentru a-și împărți resturile de la masa protectorului lor. Decăderea morală a curții lui Napoleon al III-lea ne face să ne gândim la cea a Spaniei din *Ruy Blas*, cu deosebirea că în romanul lui Zola nu există un erou pozitiv care să lanseze tirade: „Poftă bună, domnilor...” S-a făcut încercarea de a-l identifica pe Eugène Rougon ca un ministru al lui Napoleon al III-lea, Eugène Roucher, deoarece inițialele lor coincideau. Este posibil ca Zola să fi

luat acest personaj drept model pentru eroul său, dar numele lui Eugène Rougon era fixat încă din romanul Izbânda *familiei Rougon*. Este de asemenea ușor de descoperit sub numele personajului de Marny, pe ducele de Morny, fratele vitreg al lui Napoleon al III-lea care fusese președintele Corpului legislativ. Singura fantezie a lui Zola a fost să-i dea de soție o „prințesă valahă”. Personajul cel mai important din roman, după Eugène Rougon, este frumoasa Clorinde Balbi, aventurieră de înaltă clasă, sub trăsăturile căreia o recunoaștem pe faimoasa contesă Castiglione, agent secret al lui Cavour, devenită metresa împăratului. Plăcâna du-i mai întâi lui Eugene Rougon, Clorinde speră să fie luată de nevastă de primul ministru, dar acesta nu o acceptă decât ca amantă. Jignită de această ofensă, Clorinde jură să se răzbune. De ciudă, se căsătorește cu un acolit al lui Rougon, Deiestang, apoi, prin diverse intrigi, reușește să submineze autoritatea „Excelenței Sale”. Eugène Rougon cade, într-adevăr, pentru moment, în dizgrație și Deiestang obține postul de ministru. Avansarea lui Deiestang semnifică apoteoza mediocrității ce caracteriza guvernul celui de-al doilea Imperiu. Rougon reușește totuși să revină la putere iar Clorinde sfârșește prin a se închina în fața forței lui.

Femeie inteligentă, strecurându-se în alcovul lui Napoleon al III-lea pentru a-l determina să încheie o alianță cu Italia împotriva Austriei, dar fără a-și neglija propriile interese, Clorinde este expresia grăitoare a rolului jucat de femei în politica. Înzestrată cu o puternică personalitate, ea se distinge net de celelalte personaje feminine ale lui Zola cu excepția, poate, a lui Félicité Rougon care se amestecă și ea în politică, dar ale cărei ambiții se situează la un nivel mult mai neînsemnat. Clorinde este un personaj balzacian: „Cu Clorinde, romancierul nostru a creat o făptură ciudată și frumoasă,

dotată cu o energie și o inteligență superioară și care dorea să devină o forță. Foarte ambițioasă, ea dă dovadă – mai mult decât alte eroine ale lui Zola – de un caracter balzacian și concentrare de energie pentru a-și realiza scopul și monomania puterii”.¹⁶

De altfel, cartea aceasta se aseamănă în mai multe privințe cu opera lui Balzac. Este unul dintre romanele lui Zola în care climatul naturalist este complet absent.

Nicio referire la problemele eredității, nicio scenă de violență sau brutalitate. *Excelența sa Eugene Rougon* se impune prin forța de generalizare a fenomenelor specifice vieții politice și sociale a celui de-al doilea Imperiu. Rechizitoriu implacabil al unui regim nedrept, *Excelența sa Eugène Rougon* este o carte a vremurilor noastre, „este romanul cel mai actual al lui Zola” după cum afirmă un comentator al operei sale. Departate de a fi o imitație a tehnicii balzaciene, această carte atrage atenția cititorului prin ceea ce se poate numi amprenta lui Zola: arta de a pune în mișcare mulțimile. Romanul începe și se termină cu două capitole simetrice, relatând ședințele Parlamentului, cu deosebirea că prima marchează căderea lui Rougon, în timp ce a doua îi anunță triumful.

„Eu am crescut odată cu Imperiul; eu l-am făcut pe el și el m-a făcut pe mine” – declară Eugene Rougon, la un moment dat, rezumând astfel întreaga urzeală a romanului. El este unul dintre personajele cele mai puternice din ciclul *Familia Rougon-Macquart* iar romanul căruia-i dă el viață este unul dintre cele mai reprezentative pentru tendințele realiste ale lui Zola, ce contrabalansau impulsurile sale naturaliste.

CÂRCIUMA (L'Assomoir)

ÎN STUDIUL SĂU CONSACRAT *Ciremmii*, Colette

16 Anna Krakowski, La condition de la femme dans l'oeuvre «2 de Zola, Paris, Nizet, 1974, p. 223 - 224.

Becker nu ezită să compare apariția celui de-al șaptelea roman din ciclul *Familia Rogon-Macquart* cu „o nouă bătălie pentru Hernani”. Scandalul a fost într-adevăr atât de mare încât a asigurat brusc gloria lui Zola, ca și averea sa. Acuzat de „murdărie”, de „limbaj violent”, de „pornografie”, autorul se vede alungat din coloanele „Binelui public” în care *Cârciuma* începuse să apară încă din 1876. Foiletonul a fost reluat, o lună mai târziu, de „Republica Literelor”, revistă literară pe care o conducea Catulle Mendès. Publicarea sa coincidea cu condamnarea, la o lună de închisoare, a lui Jean Richepin, învinuit de ultragiu la moravuri pentru *La Chanson des gueux* (*Cântecul golanilor*). De la *Madame Bovary* și *Florile Răului*, lumea era foarte circumspectă la capitolul moralitate, în ciuda schimbării regimului. *Cârciuma* apare în librării, în 1877, iar succesul a fost atât de mare încât romanul a avut 38 de ediții în cursul anului respectiv, urmate 84 de alte 12, în 1878. În 1881 ajungea la 91 de ediții.

Surprins, el însuși, de acest noroc care-i cădea, pe neașteptate, din cer, Zola, îmbogățit peste noapte, folosește banii pentru cumpărarea casei de la Médan, sat situat în apropierea Parisului, pe malurile Senei, unde-și va petrece de-acum înainte o mare parte din viață și unde va compune cea mai mare parte din lucrările viitoare. Médan va deveni un adevărat centru naturalist iar numele său va fi immortalizat de culegerea de nuvele apărută în 1880, *Les Soirées de Médan* (*Serile de la Médan*), datorită lui Zola și celor cinci discipoli ai săi.

Cârciuma este unul dintre cazurile cele mai caracteristice pentru a ilustra abisul care se cascadează uneori între critica literară și masa cititorilor. Foarte curios este faptul că Zola era atacat și de cei de stânga și de cei de dreapta. Dacă burghezia își exprima satisfacția de a-i

vedea pe muncitori pradă alcoolismului și depravării, ea era totuși șocată de cruzimea limbajului din *Cârciuma*, inadmisibil, după părerea sa, pentru urechile delicate. Mediile de stânga îi reproșau, pe de altă parte, faptul că a schițat un tablou nedemn al clasei muncitoare, că a deservit-o, făcând jocul burgheziei. Paul Lafargue îl acuză în mod direct pe Zola de a fi comis o acțiune greșită. La rândul său, Victor Hugo declară că romanul *Cârciuma* este o carte proastă și nesănătoasă. Câteva capete luminate salută totuși inovația pe care o aducea în literatură romanul lui Zola. Mallarmé socotește că acest roman este o admirabilă tentativă lingvistică, în timp ce Anatole France afirmă același lucru într-un articol din „Timpul”, la 27 iunie 1877.

Admirația publicului pentru *Cârciuma* a crescut începând cu anul 1879, când William Busnach și Octave Gastineau au adaptat romanul pentru scenă. Piesa ob85

ține un succes răsunător, având trei sute de reprezentații în șir.

În cursul secolului care s-a scurs de la publicarea *Cârciumli*, - ceea ce face dovada cea mai strălucită a perenității acestui roman, - critica și istoria literară și-au revizuit, considerabil, judecățile. Pentru Heinrich Mann, *Cârciuma* încarnează „poezia democrației”, în timp ce pentru Alfred Goulx ea este cel mai bun roman din ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Pierre Martino afirmă: *Cârciuma* e, poate, dintre toate romanele ciclului *Familia Rougon-Macquart*, acela în care există cea mai puțină exagerare, cel mai puțin parti-pris politic, acela în care documentul exercită în modul cel mai fericit rolul său de sugestie” 1. Nathan Kranowski crede că: „*Cârciuma* nu e numai unul din cele mai bune romane ale lui Zola, dar și unul din cele mai bune romane ale epocii sale, în timp ce Gervaise figurează printre cele mai mari reușite ale lui

Zola"¹⁷. La rândul său, Armand Lanoux își dezvăluie admirația sa pentru personajul Gervaise: „Cea mai mare creație a lui Zola, singura ființă a cărei psihologie este de o incontestabilă și profundă subtilitate”¹⁸. Descoperind în *Cârciuma* cerințele unei tragedii antice, René-Marill Albérès relevă modernitatea romanului, spunând: „*Cârciuma* ne aduce mărețiile tragediei, cu câteva înlesniri în plus: acelea ale stilului său. Tragedie laică și populistă, desigur. Zeii nu intervin direct în ea, și acesta era lucrul care trebuia făcut în 1877” \ Atenția acordată romanului *Cârciuma* se poate vedea și din cele două monografii care i-au fost consacrate de către Colette Becker (1972) și, respectiv, Jacques Dubois (1973). Criticii marxiști, precum Jean Fréville sau André Wurmser, au rezerve cu privire la concluziile de ordin ideologic care se desprind din *Cârciuma* comparată mereu cu *Germinal*.

Preluând ștafeta de la Paul Lafargue, André Kédros a lansat în 1952 (în revista „Europe”) un adevărat pamflet, sub titlul: „Scrisoarea domnului Zola, în legătură cu *Cârciuma*”, în care atacă hotărât deficiențele ideologice ale romanului.

Care este exact semnificația termenului „assomoir” (cârciumă) pe care Zola l-a ales ca titlu al romanului său? Termen metaforic de argou, pentru a desemna un cabaret unde consumatorii se ucid cu alcool, cuvântul avea, încă de pe vremea lui Zola, un iz arhaic fiind, de pe atunci, înlocuit cu cuvântul „bistrot”. Zola i-a redat o nouă tinerețe, adăugând termenului noi conotații.

Acțiunea din *Cârciuma* se desfășoară într-un perimetru strâmt, un spațiu închis, al cărui punct de

17 N. Kranowski, Paris dans les romans d'Émile Zola, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 69.

18 A. Lanoux, Bonjour, Monsieur Zola, Paris, Hachette, 1962, p. 86 148.

atracție e crâșma lui nea Colombe, o mahala mizerabilă unde singurele distracții oferite muncitorilor sunt chefurile cu ocazia unor sărbători și bețiile zilnice din cârciumă. Alambicul lui nea Colombe, care distilează alcoolul otrăvitor, capătă proporții mitice, e o creatură monstruoasă, un fel de fiară fabuloasă care polarizează toate energiile cartierului, cu scopul de a le măcina, încetul cu încetul, în ghiarele sale care mutilează.

„Alambicul, cu recipientele lui ciudate ca forma, cu țevile ce se întortocheau la nesfârșit, avea o înfățișare mohorâtă; nicio șuviță de abur nu scăpa pe nicăieri; abia de se-auzea cum răsuflă ceva pe dinăuntru, ca un fel de hure subpământean; parcă era o muncă de noapte înfăptuită ziua-n amiaza mare de un muncitor ursuz, puternic și mut”.

Personificarea alambicului e și mai pregnantă în ochii Gervaisei, atunci când ea devine, la rândul său, o victimă a alcoolului: „În spatele ei, mașina de îmbătat lucra întruna, cu un șopot de pârâu subpământean; și își pierduse nădejdea să o poată opri, să o poată seca, cuprinsă de-o mânie întunecată împotriva mașinii, simțind o poftă nebună să-ncalece pe ea ca pe-o vită, să-i dea piteni din călcâie și să-i spintece pântecul. Totul se învoldura, zărea mașina mișcându-se, se simțea înfășurată în labele ei de aramă, în vreme ce pârâiașul îi curgea acum prin trup”.

Referirile la alambic nu sunt numeroase în *Cârciuma*; Zola a făcut totuși din el un monstru de Apocalips, un personaj fantastic a cărui umbră planează mereu asupra existenței locuitorilor din cartier. Descriind distrugerile provocate de alcoolism, autorul credea că face o operă morală; voia să-i ferească pe lucrători de acest flagel. El avea ca deviză: „Închideți cârciumile, deschideți școlile; beția devorează poporul”. Ideea era desigur generoasă, dar, în același timp, naivă și idealistă; Zola nu înțelegea că

pentru a suprima mizeria și alcoolismul trebuia să se înceapă prin schimbarea temeliiilor societății. „*Cârciuma*, mai mult decât o zu88 grăvire a decăderilor cauzate de alcoolism, e o descriere a alienării muncitorului”, remarcă pe bună dreptate, Michel Décaudin. Nu toți lucrătorii din cartierul „la Goutte d’Or” („Picătura de aur”) sunt bețivi. Chiar protagoniștii romanului, – Gervaise și soțul său Coupeau, – duc o viață modestă, dar sănătoasă și cinstită, care le permite să facă economii și să prospere cât de cât. Idealul lor nu e prea greu de atins. Coupeau e lucrător în zinc, iar Gervaise spălătoreasă; ei sunt lucrători de tip artizanal care visează să devină stăpâni de prăvălie. Iar Gervaise reușește într-adevăr să-și deschidă propria ei spălătorie. Nici vorbă de băutură până în momentul în care un accident nenorocit vine să tulbure liniștea acestei căsnicii. Coupeau cade de pe un acoperiș pe care îl galvaniza, și după o lungă convalescență, nu mai poate munci. Acesta e punctul de plecare al decăderii care nu e totuși de imputat lui Coupeau, ci unui regim social care nu prevedea niciun ajutor, nicio pensie în caz de invaliditate. Nemaifiind ocupat, Coupeau nu găsește altceva mai bun de făcut decât să viziteze cârciuma lui moș Colombe, unde, încetul cu încetul, se dedă la băutură și devine, în scurt timp, alcoolic până ajunge la delirium tremens. Alienarea Gervaisei e și mai sfâșietoare. Ea este o provincială din Plassans, fiica lui Antoine Macquart, debarcată la Paris cu amantul ei, Auguste Lantier, care o părăsește după puțin timp, lăsând-o cu doi copii, înzestrată cu solide calități morale, curajoasă, energică, integră, generoasă, Gervaise muncește intens, deși puțin șchioapă, ca lucrătoare la o spălătorie. Ea îl cucerește pe Coupeau care acceptă s-o ia de soție chiar cu copii, fapt care pledează în favoarea lui. Luptând să scape de in /eric, Gervaise reușește, – deși are încă un copil, Nana, cu Coupeau, – să-și deschidă pe

socoteala ei o prăvălie. Până în clipa căderii lui Coupeau, Gervaise și bărbatul ei formează o pereche muncitoare care duce o viață cinstită și decentă. Dar incapacitatea de muncă a lui Coupeau o silește pe Gervaise să facă datorii, ea fiind obligată să-și vândă prăvălia. Decăderea ei materială e dublată de o degringoladă morală, în clipa în care Lantier, primul său amant, năvălește din nou în viața ei. Acestuia îi va fi ușor s-o recâștige și astfel va începe clasicul menaj în trei, chiar în casa lui Coupeau, în care Lantier s-a instalat ca la el acasă.

Cârciuma e, după *Maddeine Ferat*, o nouă ilustrare a teoriei impregnării după care o femeie poartă, toată viața ei, amprenta omului căruia i s-a dăruit pentru prima oară. Căutându-l în fiecare zi pe Coupeau la cârciumă, Gervaise alunge să intre acolo, să se așeze la masă în fața unui pământel de rachiu. Ea cedează decrepitudinii, devine alcoolică la rândul său și, ajunsă în cea mai cumplită sărăcie, părăsită încă o dată de Lantier, e nevoită să facă trotuarul. Moare datorită mizeriei, la scurt timp după Coupeau care își sfârșise zilele într-un azil de nebuni. Dacă Gervaise ar fi putut birui ereditatea ei alcoolică, ea n-a avut totuși forța de a se împotrivi influenței nefaste a mediului său. Printr-un proces dialectic, ereditatea pare să se deștepte în momentul în care mediul și-a îndeplinit rolul și desăvârșește transformarea Gervaisei într-o dezolantă epavă umană.

S-a văzut uneori în Gervaise o Emma Bovary aflată pe o treaptă inferioară a ierarhiei sociale. Oricum, pe drumul ei ascendent, Gervaise e superioară Emmei Bo90 vary. Etapele degradării sale, provocate de cauze diferite dar având ca factor comun acumularea de datorii, au puncte de tangență cu acelea ale eroinei lui Flaubert. Seducători cinici și egoiști, Lantier și Rodolphe aparțin, la cele două capete ale scării sociale, aceleiași familii de filfizoni

îngâmfați.

Univers simbolic și mitic, mediul în care se desfășoară acțiunea din *Cârciuma* e populat de numeroase figuri pitorești, reprezentând lumea interlopă care frecventează asiduu crâșma lui nea Colombe: Bibi-la-Grillade, Mes-Bottes, Bec-Salé poreclit Boit-sans-soif, cioclul care-și dă singur porecla de Bibi-la-Gaité etc., personaje care par să coboare din *Misterele Parisului* al lui Eugène Sue. Perechea Lorilleux, muncitori la domiciliu, a ajuns, datorită avariției și meschinăriei, la o situație materială mai stabilă. Cumnați ai familiei Coupeau, perechea Lorilleux se bucură de necazul altora și sunt încântați de decăderea Gervaisei. Există un singur personaj pozitiv în *Cârciuma*, fierarul Goujet, vecin de palier cu Coupeau și îndrăgostit în taină de Gervaise. Goujet e tipul ideal al muncitorului care nu bea și muncește într-una; totuși nu reușește să strângă destui bani pentru a-și putea depăși condiția socială. Abia dacă are ceva economii care îi permit s-o ajute pe Gervaise să închirieze spălătoria pe care și-o visa. Personaj secundar și schematic, Goujet nu e decât o siluetă palidă care nu are forța unui erou al muncii. Singularitatea prezenței sale e insuficientă pentru a lumina atmosfera înăbușitoare din mahalaua „la Goutte d’Or”.

Cârciuma nu are aproape deloc intrigă. Singurele evenimente care răstoarnă existența Gervaisei sunt accidentul lui Coupeau și întoarcerea neașteptată a lui Auguste Lantier. Acțiunea romanului pare să se petreacă în afara timpului istoric; nu sunt decât foarte puține indicații temporale. Plămădit din puțină ma91

terie, *Cârciuma* are forma riguroasă a unei tragedii clasice. R.M. Alberes a surprins foarte bine această structură impecabilă a romanului: „Astfel, personajele dramei se leagă strâns, fără să lipsească vreo verigă a

lanțului. Ca într-o tragedie bine construită, s-ar putea trasa un grafic al interconexiunilor lor psihologice și dramatice. Acesta ar avea coerența geometrică a graficelor prin care se reprezintă o moleculă chimică; fiecare atom e acolo pentru ceva, ei sunt legați unii de ceilalți potrivit „valențelor lor” \ *Cârciuma* este alcătuită dintr-o succesiune de timpi tari și timpi slabi. Aceștia din urmă, – cenușiul de fiecare zi, plecarea la lucru, curățenia camerelor murdare, spălatul rufelor, discuțiile la cârciumă – sunt întrerupți, din când în când, de scene violente care contrastează cu monotonia vieții zilnice. Așa este ciocnirea dintre Gervaise și rivala sa, Virginie, în cursul căreia cele două femei se pâruiesc chiar în mijlocul spălătoriei, pasaj de o inegalabilă forță descriptivă în literatura franceză. Un alt exemplu îl constituie ceremonia căsătoriei lui Coupeau cu Gervaise, urmată de o vizită amețitoare la muzeul Luvru, care reprezintă unul din rarele pasaje comice din întreg ciclul *Familia Rougon-Macquart*.

Cârciuma reprezintă o cotitură în evoluția limbii literare franceze. Zola folosește destul de frecvent aici limba populară, fapt care deschide o perspectivă nouă întregii literaturi franceze posterioare anului 1877. Curajul de a introduce din abundență această limbă, în roman, i-a dat *Cârciumii* acel profil unic care a provocat atâta scandal dar i-a asigurat gloria: „Nu numai claritatea intrigii – afirmă Mic hel Raymond – conferă *Cârciumii* accentul său de adevăr, dar și creî12 1 R.M. Alberes, op. cit., p. 591.

area unui stil (...). El a știut să vorbească o limbă viguroasă, savuroasă, împănată cu argou”!

Marea reușită a lui Zola constă în faptul că nu s-a limitat la utilizarea limbajului popular numai în dialoguri, dar l-a strecurat și în narațiune, prin intermediul stilului indirect liber, din belșug întrebuițat. În acest fel, limba populară se întrepătrunde cu stilul naratorului printr-un fel

de osmoză. În acest caz, limbajul personajelor se dizolvă organic în corpul narațiunii. Stilul indirect liber nu era desigur o inovație a lui Zola. Stendhal sau Flaubert îl folosiseră înaintea lui. Ceea ce aduce el nou este expansiunea acestui stil, o expansiune nemaivăzută într-o altă operă literară.

Prin stilul indirect liber, Zola a redat frânturi din gândirea Gervaisei, reflecțiile ei interioare care desăvârșesc creionarea portretului său moral. O utilizare foarte nuanțată a stilului indirect liber îi permite romancierului să înfățișeze părerile cartierului, vocea poporului: „acea voce colectivă bine cunoscută de cititorii romanului, în care un fel de cor, axat îndeosebi pe cartierul „la Goutte d'Or”, relatează și comentează evenimentele în limbajul său înflorit”.¹⁹ Un nou fascicol de lumină e îndreptat în acest fel asupra Gervaisei, văzută dintr-un alt unghi: „Mahalaua era de părere că Gervaise e tare drăguță. Bineînțeles, se bârfea pe socoteala ei, dar nu se găsea un singur glas care să nu recunoască faptul că avea ochi frumoși și mari, o gură potrivită, cu dinți albi ca laptele. Pe scurt, era o bălaie frumoasă, și s-ar fi putut număra printre cele mai frumoase, de n-ar fi fost beteșugul piciorului. împlinise douăzeci și opt de ani și se mai îngrășase”.

Tehnica narativă modernă a stilului indirect liber aduce *care mina* mai aproape de sensibilitatea cititorului din zilele noastre. O recitare a acestui roman dezvăluie calități de structură și de scriitură care scăpaseră, poate, contemporanilor lui Zola. Publicul de astăzi își dă probabil mai bine seama că deși a introdus muncitorul în literatură, *Cârciuma* nu ne-a dat decât un portret incomplet, lacunar, al acestuia, dar că nu trebuia să se ceară mai mult autorului, la vremea aceea. Imaginea completă a

19 Jacques Dubois, *L'Assomoir de Zola*, Paris, Larousse, 1973, p. 156.

muncitorului, Zola o rezervă pentru un alt roman despre clasa muncitoare, *Germinal*, în care sensul estetic va fi mai strâns absorbit de tiparul social, curățit de toate impuritățile sale.

O PAGINĂ DE DRAGOSTE (Une Page d'amour)

O PAGINĂ DE DRAGOSTE pare o adiere de romantism, după explozia naturalistă din *Cârciuma*. Apărut în 1878, romanul e precedat de o prefață a autorului care îl califică „de operă intimă și de semiîncercare”. Romanul face senzație, pentru că Zola publica în el, pentru prima dată, un arbore genealogic al neamului Rougon-Macquart. Dezvăluindu-i subiectul chiar prin titlu, *O pagină de dragoste* e un roman sentimental, axat mai degrabă pe psihologie decât pe sociologie. El revine la ramura Mouret, eroina Hélène Grandjean fiind sora lui Silvère (*Izbânda familiei Rougon*) și a lui François (*Cucerirea orașului Plassans*). Rămasă văduvă la 28 de ani, Hélène trăiește pașnic la Paris, cu fetița ei, în vârstă de 11 ani și jumătate, care o neliniștește din cauza constituției bolnăvicioase și a crizelor nervoase. Jeanne Grandjean e produsul unei eredități reivite acum și care sărise peste două generații. Ea prezintă o asemănare fizică și morală cu străbunica ei, Adélaïde Fouqué. Jeanne își iubește mama cu o gelozie posesivă; ea suspină când o vede mângâind alt copil.

Gelozia ei merge până la paroxism când instinctul o face să presimtă că o prietenie plină de afecțiune s-a înfiripat între mamă și doctorul Deberle, care o îngrijea. Tânăra văduvă se îndrăgostise, într-adevăr, de medic, sedus la rândul său de frumusețea și delicatețea morală a Hélènei. Deși însurat, el nu avea prea multe scrupule, soția sa fiind o pariziancă frivolă care îl înșela cu un tânăr filfizon. Evenimentele se precipită brusc, deviind spre melodramă, atunci când Hélène și doctorul devin amănți în camera pregătită, printr-un concurs de împrejurări destul

de burlesc, pentru o întâlnire de dragoste dintre doamna Deberle și amantul său. La Hélène, evenimentul e urmarea unei lupte interioare în care natura învinge rigorile morale. Fericirea tinerei femei va dura puțin, căci Jeanne contractează o ftizie acută care o doboară în trei săptămâni. Această moarte tragică o zguduie profund pe Hélène care vede în ea nedeapsa Cerului, fapt ce pun? capăt legăturii ei de-abia începută. Scurta ei pagină de dragoste e, astfel, sfâșiata. Totul a fost ca lumina unui fulger în existența ei ratată. Ea are, totuși, destule resurse pentru a-și recăpăta echilibrul și se resemnează într-o căsătorie rațională cu un bărbat mai în vârstă decât ea, Rambaud, care o iubea discret de mult timp. Acesta îi oferă un colț retras și pașnic la Marsilia. Întoarsă la Paris, în cursul unei scurte călătorii, pentru a se reculege la mormântul fetei sale, Hélène află că Deberle se împăcase cu soția sa și că aveau un al doilea copil. Știrea o lasă indiferentă, semn că-și regăsise seninătatea.

Zola nu punea prea mult preț pe romanul o *pagină de dragoste*. El mărturisea, într-o scrisoare către Henry Ceard: „Tonul e foarte diferit de acela din *Cârciuma*. În ce mă privește, îmi place mai puțin, căci e cam ce98 nușiu. Încerc să mă lupt cu finețea. De altminteri, fiindcă am vrut o opoziție, îmi trebuie desigur să accept această nuanță – coapsă de nimfă”. (16 iulie 1877). Dacă ne oprim doar la nuanțele intrigii, O *pagina de dragoste* nu depășește valoarea mediocră a unui roman psihologic studiind criza sentimentală a unei femei însingurate, încă tânără, și care are nevoie de dragoste. Romanul lui Zola ar fi căzut în uitare, dacă autorul nu s-ar fi gândit să implice Parisul în evoluția sentimentelor Hellenei și ale fiicei sale. Căci o *pagină de dragoste* este, înainte de orice, un roman al Parisului, a cărui prezență e impusă, într-un mod obsedant, de structura rigid simetrică a cărții: cinci părți, cuprinzând

fiecare câte cinci capitole, dintre care ultimul se termină invariabil cu o descriere a metropolei văzută din înălțimea grădinii Trocadero la diferite momente ale zilei: în zori, la amiază, în amurg, sau sub ploaie și sub zăpadă. „Descrierile panoramice din o *pagină de dragoste* relevă adesea o intenție artistică, dorința autorului de a zugrăvi cu cuvinte efectele de lumină și de culoare pe care pictorul le reproduce pe pânza sa”, E sigur că descrierile Parisului se leagă, în roman, de școala impresionistă, autorul vrând să dea un model de transpunere artistică a picturii în literatură. Jean Borie aseamănă tablourile lui Zola cu acelea ale lui Paul Klee: „De fapt, descrierile sale nu încetează să animeze furios decorul, și nimic nu e mai puțin static ca Parisul în o *pagină de dragoste*. Totul se mișcă acolo; orice formă devine mișcare, și ca în tablourile lui Klee, orice linie e o săgeată”²⁰.

Interferența peisaj-stare sufletească e simbolică în roman. Norii negri care învăluie Parisul, trosnetul fulgerelor corespund prăbușirii iluziilor de fericire ale Hélène! în fața sănătății brusc amenințate a fetei sale. Dimpotrivă, Parisul împurpurat de razele soarelui, care înroșeau turnurile catedralei Notre-dame, reprezenta răsfângerea sentimentelor care aprinseseră inima Hélène! și a doctorului Deberle. Peisajul nu e, deci, ceva exterior romanului lui Zola, ci oglinda stării sufletești a eroilor săi, jucând rolul de analeptic sau de calmant, de suport al visurilor sau imaginației lor.

Acordând un loc important unui copil, *O pagina de dragoste* este, în același timp, și o evocare poetică a universului copilăriei. Preadolescentă nevrotată, ursuză, instabilă, invidioasă, urâcioasă, Jeanne Grandjean care-și terorizează pur și simplu mama nu e făcută să atragă simpatiile cititorului. Deși ne înduioșează sfârșitul său, nu

20? | J. Borie, Zola et les mythes, Paris, F.dit. du Seuil, 1971,

putem uita că ea provoacă de două ori nenorocirea Hélène! strivindu-i în fașă o fericire de abia întrevăzută. O *pagină de dragoste* e, desigur, romanul copilăriei, pe care Zola de altfel nu-l va da niciodată, chiar dacă se găsesc copii mai înduioșători în opera sa. Dragostea dintre Hélène și doctorul Deberle exală mai puțină poezie decât magnificele descrieri care fac să trăiască atât de intens Parisul, în așa măsură, încât acesta devine personajul cel mai actual al romanului. În vasta literatură consacrată Parisului, O *pagină de drago* – te ocupa neîndoios un loc de excepție.

NANA

APĂRUT ÎN 1880, *Nana* a fost după *Cârciuma* al doilea mare succes de librărie pentru Zola. În ziua apariției romanului, 55.000 de exemplare au fost vândute la Paris. Anul 1880 desăvârșește, de altfel, notorietatea lui Zola, căci acesta publică, tot atunci, *Romanul experimental* și *Serile de la Medan*. Dacă subiectul din *Nana* era cuprins în germene în *Spovedania lui Claude*, personajul fetei corupte și stricate, încă de la vârsta de 13 ani, apare încă din *Cârciuma*. Fiică a Gervaisei și a lui Coupeau, Nana, prost educată datorită exemplului părinților săi, după ce se înjosește în cartierul său, având la 15 ani un copil, de la un necunoscut, devine, la sfârșitul romanului, întreținuta unui viconte. Personajul lui Zola, așa cum este prefigurat în *Cârciuma*, a devenit celebru, prin pânza lui Manet, „Nana” expusă în 1877 și care a avut ca model pe o anumită Henriette Hauser. Ridicându-se la rangul de curtezană, – superioară, prin condiția sa, prostituatei – Nana e reprezentativă pentru acel „demimonde” caracteristic celui de-al doilea Imperiu și al cărui termen fusese adus la modă de piesa lui Alexandru Dumas-fiul. Era un mediu pe care Zola îl cunoștea foarte puțin, și, din acest motiv, documentația lui e mai degrabă livrescă.

Pentru a scrie unul din capitolele romanului *Nana*, autorul se duce special la cursele de cai de la Longchamp, unde nu pusese niciodată piciorul. Sensibil la critica cititorilor sau confrăților săi, Zola n-a ezitat niciodată să țină seama de opiniile lor când erau loiale. Deoarece majoritatea romanelor sale au apărut mai întâi în foileton, el a putut să le corecteze înaintea intrării lor în librării.

La apariția acestui roman, critica literară s-a dezlănțuit din nou împotriva lui Zola. S-a strigat că romanul e scandalos, căci a etalat nerușinarea și imoralitatea claselor avute. Evident că nu i se reproșează, deschis, autorului faptul că a condamnat lumea bună, ci pretinsa obscenitate și indecență a romanului viu. *Nana* poate îi plasat în categoria romanelor erotice; totuși nu e nimic în el care să rănească pudoarea sau să ofenseze decența. Zola a avut cel puțin un admirator prestigios în persoana lui Flaubert care îi scrie, la 15 februarie 1880: „Am petrecut ieri toată ziua până la ora 11 1/2 citind *Nana*, n-am dormit în noaptea asta și am rămas stupefiat. (...) E o carte enormă, dragul meu!” Și, după ce califică moartea Nanei prin epitetul „michelangelesc”, Flaubert își termină scrisoarea cu o formulă devenită celebră: „Nana ajunge până la mit, fără să înceteze de a fi reală”.

Principalul merit al lui Zola e de a fi dat nu numai un tablou veridic al descompunerii moravurilor în timpul celui de-al doilea Imperiu, dar și de a fi creat paralel unul din tipurile cele mai puternice din întreaga sa ioo operă, această Nana mitică, simbol al unei întregi societăți și al unui anumit mod de viață. Făptură dominată doar de instincte, femelă apetisantă, încarnare a unei senzualități nemăsurate, Nana e femeia fără minte care nu înțelege nimic din mecanismul social și-și ia amanți ca să nu se plictisească. După un bogat negustor din Moscova care a instalat-o într-un apartament de pe Bulevardul

Hausmann, ea se lasă întreținută de un comerciant din cartierul Saint-Denis, apoi de un pretins conte valah căruia îi spune „țigane”. Ei sunt înșelați amândoi de adevăratul iubit, Daguenet, – Mimi al său. Un director de teatru, Bordenave, sedus de frumusețea Nanei, are ideea s-o lanseze într-o piesă. Deși lipsită complet de talent, Nana obține un succes enorm prin simpla exhibiție a corpului său atrăgător. Ea va avea de aici înainte o întreagă trupă de admiratori. Cel mai asiduu, contele Muffat, mult timp respins din calcul, se ruinează pentru Nana care îl transformă într-un sclav. Ca și baronul Hulot al lui Baâzac, Muffat suferă puterea tiranică a acestei femei, se înjosește, tocmai el, șambelanul împărătesei, până la a merge în patru labe în fața Nanei, a o face pe câinele sau calul, a-și călca în picioare costumul de gală și a-l scuipa. Cedând cererii amantei sale, el acceptă ca ginere pe fostul ei amant favorit, Daguenet. O a doua victimă a Nanei e tânărul Georges Hugon, care la 17 ani e fascinat de farmecul ei. Mama sa, disperată de a-l vedea căzând în ghiarele unei prostituate, îl trimite pe fiul său mai mare, Philippe, în ajutor, dar Nanei nu i-a trebuit prea mult ca să-l seducă și pe acesta. Aflând că e înșelat cu propriul său frate, candidul Georges Hugon se va sinucide, în timp ce Philippe, de profesie militar, delapidază regimentul ca să poată satisface capriciile Nanei.

Opv. nându-se concepției romantice, Zola respinge curtezanele care nu fac altceva decât să răspândească răul

101

În jurul lor, distrugând și călcând în picioare sentimentele cele mai nobile. Ferment distrugător, Nana pare să-i răzbune pe cei din mijlocul cărora provenise, corupând și înșeiind acea clasă care-i storcea și disprețuia pe ai săi.

Adevărată pasăre de pradă zolistă, din familia lui

Saccard sau a lui Eugene Kougon, Nana nu e totuși mai odioasă sau mai de condamnat decât acea lume bună în care s-a infiltrat. Conte de Muffat nu este singurul care reprezintă decadența aristocrației. Imitându-l, soția sa Sabine își ia ca amant pe ziaristul Fauchery, apoi se zăpăcește cu alte amoruri, în febra vârstei de 40 de ani. Conte de Vandevres, care are unul din cele mai laimoase grajduri de curse din Paris, și-a nuncat averea tot cu Nana. Una din ielele sale tinere se numește chiar Nana. Complet ruinat, exclus din câmpul de curse, Vandevres se lasă să ardă în grajd, împreună cu caii săi, acțiune dementă care simbolizează nimicirea aristocrației. „Lumea bună și lumea prostituatelor nu sunt decât una singură” - aceasta e morala care se desprinde din Nana și care a mâniat cel mai mult cercurile conservatoare din vremea lui Zola. Dacă ne gândim bine, tocmai Nana este personajul cel mai puțin nedemn printre toți stricații înaltei societăți. Cu creierașul ei, ea rostește totuși o judecată feroce dar exactă despre lumea pe care o frecventează: „Femeile, vezi tu, sus ca și jos, sunt totuna: toate sunt petrecerețe și amatoare de dragoste” - acesta e disprețul pe care Nana îl azvârle în obrazul încornoratului Muffat. Capitolul XI din *Nana*, care relatează o zi de curse la hipodromul Longchamp, e unul din cele mai semnificative în această privință. Realizat de Zola, cu mână de maestru, el supune unei adevărate radiografii toate murdăriile care se ascund sub aparențele cele mai oneste ale domnilor și doamnelor care și-au dat întâlnire la acest eveniment, mai mult monden decât sportiv. Se comentează acolo toate legăturile, adulterele și colajele din Paris, sursele necinstite ale toaletelor afișate cu ostentație, ale bogatelor echipaje în care se lăfăie spectatorii și spectatoarele care se pândesc și se bârfesc unii pe alții. Nimic mai izbitor decât s-o vezi pe Nana atrăgând mai

multe priviri decât împărăteasa în persoană, afară doar de spectacolul unei prostituate de lux mergând alături de prima doamnă a Imperiului și făcând posibilă o astfel de confruntare.

Reconstituirea atmosferei trepidante, furtunoase a unui Mare Premiu disputat pe un câmp de curse e de o veridicitate impresionantă. Spectacolul specific parizian, Marele Premiu de la Longchamp e revelator și pentru dragostea pe care Zola o nutrește pentru animale, în acest caz, caii. Prezența fiecărei, cu numele, pedigreeul, grumazul, impetuoșitatea sa, caii de cursă sunt singurele ființe din vasta incintă, descrise de autor cu duioșie.

Nana este un roman al Parisului și prin rolul de prim plan acordat teatrului de Varietăți. Zola pătrunde în culise dezvăluind toată corupția care conduce la lansarea unei vedete. Parisul e singurul oraș din Franța unde o actriță improvizată, fără talent, ca Nana, poate obține un succes răsunător, spre a se evapora apoi fără ca nimănui să-i pese de aceasta. Nana n-ar fi putut străluci în afara Parisului, și Parisul avea nevoie de aerul de senzualitate împrăștiat de ea.

Nana moare de variolă, așa cum Renée Saccard fusese doborâtă brusc de o meningită acută. Felul în care moare Nana, putredă, desfigurată, jupuită, atinsă chiar în frumusețea corpului său, pare să fie o răzbunare a des103

ținului împotriva răului al cărui instrument fusese. Romanticul Zola nu s-a putut împiedica să recurgă la o astfel de pedeapsă, cu toată atitudinea antiromantică, evidentă în tot romanul său. Condamnată pentru răul său dăunător în societate, Nana e, de asemenea, o victimă a acestei societăți în care, până la urmă, ea nu și-a găsit niciodată fericirea și nici locul: „Nana, știm acest lucru, e un personaj ambiguu, jumătate diavol și jumătate victimă. Așa cum narcisismul său îi permite să se păstreze pentru

ea dându-se tuturor, se poate spune că e pretutindeni acasă neavând nicăieri o casă, sau mai degrabă că bogatul ei apartament de hotel e monumentul său dar nu căminul său: el o reprezintă dar nu o adăpostește”!

Tristul destin al Nanei demonstrează că destrăbălarea merge mână în mână cu banul. Marchiză a trotuarelor elegante, ea duce o viață care pretinde din ce în ce mai mulți bani. Gustul său pentru lux, pentru apartamente bogate, pentru toalete nemaipomenite, nu poate fi niciodată satisfăcut. Doar bogații pot să-și plătească amante așa de ruinatoare și, dacă nu sunt lucizi, riscă să-și piardă cu ele toată averea: „Zola expune în romanul său adevărul psihologic după care dorințele erotice și sexuale, când ating un maximum de intensitate, pot determina oamenii să depășească toate barierele de ordin social sau personal”²¹. Adevărat semnal de alarmă împotriva primejdiilor pe care le poate naște desfrâul, *Nana* e, de fapt, un roman moralizator. Tocmai aceasta n-au vrut să vadă criticii literari ostili lui Zola, copleșind *Nana* cu invective și considerând autorul pornograf. Dintre toate romanele lui Zola, acesta i-a inspirat cel mai mult pe zeflemiști și caricaturiști. S-au numărat mai mult de 200 de desene satirice care au apărut în presa epocii. În revista sa „Caricatura”, Robida propune chiar o „Nana-Revistă” în care satira e totuși mai inteligentă și mai puțin amară. Ca și pentru *Cârciuma*, decalajul dintre critică și cititori n-a făcut decât să scadă, de un secol de când *Nana* a fost mereu unul din „best-sellers”-urile lui Zola. Popularitatea romanului e în același timp cauza și consecința celor șase filme pe care le-a inspirat, încejiând cu primul, turnat în Danemarca, în 1910, și până la ultimul, realizat în 1955, de Christian Jacques cu Martine Carol și Charles Boyer,

21 Karl Leonhard, *Akzeitnierte Personilchkeiten*, Edit. Enciclopedică 104 Română, Buc., 1972, p. 179.

trecând prin filmul mut al lui Jean Renoir (1926) sau acela realizat în Mexic în 1943, cu Lupe Velez în rolul Nanei.

Dovedind că în 1880 Zola atinsese maturitatea sa artistică, *Nana* se impune drept unul din cele mai memorabile episoade din ciclul *Familia Rougon-Macquart* și anunță alte romane de o calitate asemănătoare.

FIERTURA (Pot-Bouille)

TITLUL DE POT-BOUILLE, expresie franceză familiară desemnând „un prânz fără gală”, „o masă proastă”, relevă din capul locului un subiect deloc poetic. Cei doi ani care separă apariția lui *Pot-Bouille* (1882), de aceea a romanului *Nana*, nu sunt ceruți de o documentare exagerată, ci, dimpotrivă, romanul înlocuiește documentele prin acumularea unei observații pătrunzătoare și de largă respirație a moravurilor burgheziei mijlocii. După ce consacraseră un roman mediilor populare (*Cârciuma*), Zola crede necesar să prezinte și reversul medaliei. Scandalul provocat de *Pot-Bouille* l-a depășit, ca intensitate, pe acela cauzat cu cinci ani mai înainte de *Cârciuma*. Acei care se bucuraseră de spectacolul muncitorilor alcoolici și decăzuți scot acum strigăte de indignare văzând burghezia înjosită prin cele mai urâte ticăloșii. *Fiertura* e, într-adevăr, o satiră usturătoare a corupției familiei burgheze, cu atât mai odioasă, cu cât încearcă să se ascundă în spatele unor aparențe de cinste ipocrită. Edouard Herriot spunea că l-ar fi combătut mai puțin pe Zola, dacă acesta s-ar fi mărginit să plaseze viciul doar în păturile inferioare. Realismul feroce din *Fiertura* nu e decât o ilustrare vie, amănunțită a ultimelor cuvinte din *Pânțelele Parisului*, rostite de Claude Lantier: „Mari netrebnici oamenii aceștia cumsecade!” *Fiertura* n-a fost numai unul din romanele cele mai defăimate ale lui Zola, dar a adus autorului său și un proces neașteptat. Un avocat obscur, maestrul Duverdy, a

dat în judecată pe Zola pentru că în romanul său dăduse acest nume unui personaj, bineînțeles negativ, și care era, pe deasupra, și magistrat de profesie. Procesul îi oferă lui Zola prilejul de a divulga modul în care se inspira pentru numele personajelor sale. Dezvăluind că principala sa sursă era anuarul „Bottin” romancierul subliniază importanța pe care o acorda numelor personajelor sale. Luându-i ca martori pe Balzac și Flaubert, el precizează că „ne arătăm foarte dificili, dorim o anumită consonanță; vedem adesea un întreg caracter în îmbinarea anumitor silabe. Apoi, când am pus în fine mâna pe un nume care ne mulțumește, ne pasionăm pentru el, ne obișnuim cu el, în așa măsură, încât devine în ochii noștri însuși sufletul personajului”. Zola mai adaugă că se rezumă uneori să inventeze nume, să le modifice pe cele din „Bottin”, dar cu toate că varietatea numelor locuitorilor Franței e așa de mare, se găsește întotdeauna cineva care poartă un nume identic. Astfel: „În ce mă privește – spune Zola – credeam că inventasem „Raquin”, și s-a aflat că un farmacist se chema așa. Ar fi putut foarte bine să-mi facă un proces, dacă n-ar fi fost inteligent”. Tribunalul Senei îl condamnă totuși pe Zola și-l obligă să renunțe, în termen de 8. zile, la numele de Duverdy.

Romancierul e silit deci să schimbe numele personajului său în Duveyrier. În timpul dezbaterilor, un alt Duverdy, librar la Villefranche-sur-Saône, mai puțin susceptibil, îi telegrafiază lui Zola, autorizându-l să-i folosească numele. Verdictul Tribunalului Senei a încurajat, totuși, și alte șicane. Un oarecare Mouret, funcționar la Ministerul Războiului, îl somează pe Zola să-i șteargă numele din toate romanele în care apare; deși mai mulți Mouret există încă din Izbânda *familiei Rougon*, irascibilul funcționar nu protestase înainte de procesul Duverdy. La rândul lor, trei Josserand diferiți protestează

datorită prezenței unei întregi familii cu aceeași nume, în *Fiertura*. La fel se întâmplă cu un oarecare domn Vabre. Zola nu mai acceptă să cedeze și declară public: „Îi previn pe omonimii personajelor mele că nu le voi suprima numele din romanul meu decât constrâns și silit”. În fața tăriei scriitorului, reclamanții dau înapoi și cererile de acest fel vor înceta.

Rumoarea din jurul romanului *Fiertura* ar fi fost mai mică, desigur, dacă majoritatea personajelor din roman nu ar fi fost negative. Zola le-a izolat pe toate într-un imobil cu patru etaje, stratificate după veniturile locatarilor. E un spațiu închis care se aseamănă cu pensiunea Vauquer din *Moș Goriot* de Balzac. Elementul de legătură între apartamente e o scară somptuoasă care sugerează o casă respectabilă, dar care nu servește decât să camufleze mai bine ceea ce se ascunde în interior. Comunicarea între familii e facilitată de sosirea în imobil a lui Octave Mouret, venit la Paris, după ce învățase comerțul la Marsilia. Fratele său, Serge, renunțase în favoarea sa la partea lui din averea părintească (*Greșeala abatelui Mouret*), ceea ce îi permite lui Octave să se instaleze în capitală, devenind chiriaș al arhitectului Compardon, care ocupa etajul 3 al imobilului. Pus în mișcare de aceleași ambiții ca ale lui Rastignac, Octave Mouret vrea să-și facă loc în societate. Băiat frumos, foarte îngrijit, se hotărăște și el să parvină cu ajutorul femeilor. Ocazii se ivesc chiar în acest imobil. Prima care îi devine metresă e neînsemnata Marie Pichon, chiriașă la etajul 4, care alunecă în adulter din lipsă de ocupație, în fața fetei sale, care dormea în camera de alături. Urmează apoi soția patronului său, Berthe Vabre, care îi cade în brațe într-o cameră de serviciu, în care cei doi aud, fără să vrea, de pe palier, certurile servitoarelor, condimentate cu cuvinte grele.

Cortina se ridică, nemiloasă, dezvăluind depravarea

care s-a infiltrat în toate familiile mobilului din *Fiertura*. E un roman al dragostei trupești, ca și *Nana*, cu mica deosebire că, aici, concupiscenta e isprava femeilor care se pretind cinstite.

Libertinajul are totuși ca scuză căsătoria din rațiune, impusă de trândăvia dublată de goana după plăceri. Neavând nicio afecțiune pentru soțiile lor, bărbații din *Fiertura* cad și ei în desfrâu. Duveyrier întreține o metresă, Clarisse, la care și-a stabilit un al doilea domiciliu și unde își primește prietenii. Arhitectul Compardon nu ezită să-și instaleze metresa, pe Gasparine, chiar verișoara soției, în apartamentul său. E menajul perfect în trei pe care doamna Compardon, bolnăvicioasă, îl tolerează sub privirile răutăcioase ale fiicei sale, Angele, care primește astfel o frumoasă creștere la 14 ani. Doamna Dambreville, focoasă încă, la 50 de ani, îl ia ca amant pe tânărul Leon Josserand, pe care îl însoară cu nepoata sa, cu condiția ca perechea să locuiască la ea. Soțul, amabil, nu are nimic de zis, căci afară de contractul de căsătorie, nicio altă legătură nu-l unea cu soția sa. Funcționarul Trublot, căruia îi e groază de căsătorie și căruia nu-i place să și complice viața, se mulțumește cu drăgălășenia bonelor, pe care le așteaptă la miezul nopții în camerele lor. Nu-l deranjează deloc c-o împarte pe Adèle cu Duveyrier.

Senzualitatea neînfrânată care străbate *Fiertura* se manifestă pe două registre. O circulație lesnicioasă se stabilește între stăpâni și servitoare, singurul element care îi deosebește fiind grija celor dintâi de a păstra aparențele virtuții, pe când celelalte joacă deschis un rol pe care îl consideră inherent și oarecum fatal condiției lor. Alain de Lattre relevă conexiunea dialectică ce unește cele două registre: „În *Fiertura*, fața întunecată și vulgaritatea curții interioare sunt *adevărul* reversului măștii, pe care aparența oficială are sarcina să-l ascundă: nu numai

pentru că ele ne dezvăluie ceea ce ne ascunde cel de-al doilea, dar pentru că acesta vine să-și găsească aici derivativul „să se sature cu tot ce e mai respingător, și pentru că aceleași relații, dezvăluite, crude, josnice sunt între servitori ca și între stăpâni. Ceea ce arată unii este ceea ce ne explică ceilalți”!

Desfrâul nu e unicul viciu al burghezilor din *Fiertura*. Urâtenia lor morală este, poate, mai rea. Relațiile care există între numeroșii membrii ai familiei Vabre sunt domnate de setea de moștenire care îi transformă în frați-dușmani, fiecare având grijă să nu fie păcălit de celălalt. Clotilde Vabre, care-și ura soțul, știe să se înțeleagă perfect cu el când e vorba să-și frustreze frații. Portretul, pe care Zola l-a zugrăvit cel mai bine în atmosfera înăbușitoare din *Fiertura*, e acela al doamnei Josserand, încarnare desăvârșită a egoismului meschin. Disprețuindu-l pe bravul ei bărbat pentru că nu câștigă mai mult de 8.000 de franci pe an, ea încearcă să arunce praf în ochi, adoptând o morală vicleană: „În viață, numai cei mai rușinoși pierd; banul e ban; eu, când am avut 20 de gologani, am zis întotdeauna că am 40; e mai bine să provoci invidie decât milă... să mănânci cartofi, dar să ai pui fripți când ai musafiri la masă”. Ea le determină pe cele două fete ale ei să facă uz de toate farmecele lor pentru a-și găsi cât mai repede câte un soț. Doar Berthe, supunându-se îndemnurilor mamei sale, reușește să întindă o cursă lui Augustin Vabre care o ia de soție, datorită unei dote imaginare fluturată de doamna Josserand. Atmosfera încordată din familie, frecvente scene din casă, precipită moartea domnului Josserand, singurul personaj cinstit din roman, care se extenuază în lucrări suplimentare, pentru a da câtuși de puțin satisfacție pretențiilor bănești ale soției sale. Sunt puține personaje în opera lui Zola, care să dezvăluie o micime de

caracter comparabilă cu aceea a doamnei Josserand; trăsătura sa cea mai evidentă e efortul de a-și ascunde jocul, tentativa continuă de a-i orbi pe ceilalți printr-o fațadă de cumsecădenie și de bunăvoință.

Fierbând toate personajele în aceeași oală, izolându-i simbolic în mediocrul lor individualism burghez, *Fiertura* e unul din rarele romane ale lui Zola în care nu-i e înfățișată cititorului nicio adunare de mase. Acțiunea e concentrată într-un singur imobil care se închide în el însuși, învârtindu-se în jurul unei axe, scara. „*Fiertura* începe și se termină printr-o evocare a imobilului cu aerul său de demnitate burgheză, astfel încât opera apare ca reprezentarea unei case respectabile care, după câteva perturbații, e redată stării sale de casă respectabilă”, Ticăloșia mascată de fațada decentă a imobilului din *Fiertura* nu are un caracter de unicitate. Ultimele cuvinte ale romanului, un dialog succulent între două slujnice, atestă acest lucru: „Doamne, Dumnezeu! domnișoara, asta sau aia, toate baracele seamănă. În ziua de azi, cine a făcut una o face și pe cealaltă-E o porcărie, o apă și-un pământ!”

Zugrăvire foarte întunecată a modului de viață burghez, *Fiertura* a îngrozit de asemenea și prin frânturile de vocabular crud pe care le conține. Ca și în *Cârciuma*, Zola face ca personajele sale ieșite din popor să vorbească limbajul specific condiției lor sociale: sintaxă care șchioapătă, expresii pline de imagini, termeni picanți față de care nici chiar stăpânii nu dau înapoi să-i folosească.

Roman de factură balzaciană, *Fiertura* are și o rezonanță flaubertiană. Monotonie și orizontul limitat al existenței acestor burghezi care trăiesc cu încetinitorul, mișcările lor de automați, preocupările lor meschine fuseseră mai înainte trasate în *Educația sentimentală*. Zola lasă impresia că a uitat ereditatea, arborii genealogici,

căci în afară de Mouret, celelalte personaje nu au nicio legătură cu *Familia Rougon-Macquart* și nici nu mai reapar în alte romane. Mai inteligent, mai dinamic, mai îndemânat decât colocatarii săi, Octave Mouret e singurul personaj din *Fiertura* care urmează o curbă ascendentă, ca și cum autorul voia să sublinieze superioritatea clanului *Rougon-Macquart*. Captivată de calitățile sale, de farmecul său personal, Caroline Hedouin, fiica fondatorului marelui magazin „La fericirea femeilor”, unde Mouret intrase ca funcționar, îl acceptă ca soț, atunci când rămâne văduvă. Averea lui Mouret e asigurată, fapt ce constituie subiectul romanului următor. Asigurând legătura între etajele casei în care locuiește, Octave Mouret e, de asemenea, și principalul element de contact între vecinii săi de aparta112 ment și cei din afară. Închise în ele, personajele din

Fiertura nu sunt preocupate decât de interesele lor, de plăcerile lor, fără să se îngrijească de ceea ce lac ceilalți muritori. Societatea umană e limitată doar la familia lor. Ei sunt: expresia mentalității individualiste ale cărei implicații le-a analizat Zola într-un mod nemilos. *Fiertura* e un roman de un adevăr care frapează, de aceea a fost disprețuit de toți aceia care se simțeau vizați de el.

LA FERICIREA FEMEILOR (Au Bonheur des dames)

LA SFÂRȘITUL secolului trecut, la Paris își făceau apariția primele mari magazine: „Au Bon Marché” și „Louvre”. De aceea, când Zola acordă un compartiment din *Familia Rougon-Macquart* lumii comerțului, el se inspiră din viața furtunoasă a unuia din aceste magazine moderne. Cu ochii mereu deschiși spre viitor, romancierul își dă seama de perspectivele rezervate acestei noi forme de comerț, ca și de interesul acestui subiect complet nou în literatură. După o serioasă documentare asupra organizării magazinului „Au Bon Marché”, și după multe

ore petrecute în observarea învălmășelii din zilele cu mult dever, Zola publică în 1883 romanul *La Fericirea femeilor*, titlu amăgitor, dar foarte bine ales spre a desemna un mare magazin. Personajul principal al cărții este Octave Mouret, unul din stâlpii ciclului *Familia Rougon-Macquart*, singurul care deține primul rol în două romane consecutive. În *Fiertura*, spre final Mouret devenise soțul Carolinei Hédouin, proprietara magazinului *La Fericirea femeilor*, care, însă, și-a găsit moartea căzând într-o groapă în timp ce vizita lucrările de mărire a întreprinderii sale. Aflăm toate acestea la începutul romanului, ceea ce e una din rarele retrospectivități ce se întâlnesc în opera lui Zola. Octave Mouret, singur în fruntea marelui magazin, om cu idei, foarte dinamic, adevărat geniu comercial, propulsat de obsesia colosalului, se aruncă într-o speculație nelimitată care transformă magazinul *La Fericirea femeilor* într-un cazan clocotitor, un fel de imens maxilar, aproape monstruos, devorând talmeșbalmeș o clientelă mereu crescândă. Pentru a atrage cât mai multă lume în fața mărfurilor sale expuse, Mouret organizează o publicitate zgomotoasă, folosind de la cataloage și anunțuri până la afișe și baloane-reclamă plimbate pe străzi. Receptiv la noutățile tehnice, el introduce în magazinul său ascensoare capitonate, probabil primele pomenite în literatură. Știind să tragă foloase din însuși numele magazinului său, Octave Mouret speculează mai ales dorințele femeilor. Un salon de lectură e destinat soților care așteaptă, în timp ce un bufet înlesnește întâlnirile de dragoste. Distribuția gratuită de violete atrage femeile. Mouret declară cinic că totul e bazat la el pe exploatarea femeii, uneori prin mijlocirea iubirii de copii. Nu e de mirare că lumea se înghesuie la magazinul *La Fericirea femeilor*. Scenele de mulțime sunt, – după cum ne puteam aștepta, – cele mai bine realizate din

roman.

Succesul crescând al noii concepții despre comerț, profesată de Octave Mouret, e însoțit de decăderea dramatică a micului comerț. Prăvăliile lui Bandu și Bourras, vecine cu magazinul *La Fericirea femeilor* sunt strivite și se văd încolțite de faliment. Aceasta, din cauză că prăvăliașii nu înțeleg realitățile economice ale timpului lor și se agață de modalități perimate în comerț. Pentru bătrânul Bandu, arta nu constă în a 115

vinde mult, ci în a vinde scump. El nu păstrează în prăvălia sa decât un stoc limitat de mărfuri, pentru a fi sigur că-l va lichida. În acest timp, Mouret, înmulțindu-și articolele și raioanele, își poate permite să vândă în pierdere, când un articol e mai puțin cerut. La urma urmei, secretul reușitei marelui magazin este că el vinde mai puțin scump decât micile prăvălii. Lupta eroică, dar inutilă și imposibilă, a vechilor prăvăliași contra noului comerț formează osatura principală a romanului *La Fericirea femeilor*. Expansiunea economică a marelui comerț are totuși drept corolar exploatarea lucrătorilor. Zola a sesizat lucid această contradicție care rezultă din concentrarea capitalurilor. Mouret își concediază vânzătorii în timpul sezonului mort, licențiază vânzătoarele gravide, se servește de controlori care spionează orice deficiență a vânzătorilor sau vânzătoarelor din magazin.

Nevrând să facă din Octave Mouret un personaj negativ, Zola îl face să sufere influența binefăcătoare a uneia dintre vânzătoarele sale, de care se îndrăgostește, Denise. Originară din rândurile exploataților, Denise reușește, asemenea unei zâne, să deschidă ochii lui Mouret care se transformă într-un patron binevoitor și care introduce reforme socializante în așezământul său. Concedii plătite, casă de ajutor reciproc, consultații medicale gratuite, cursuri serale pentru salariați, sală de

jocuri, sală de muzică pentru timpul lor liber, metamorfozează, încetul cu încetul, întreprinderea capitalistă a lui Mouret într-un falanster furierist. Termenul figurează de altfel în roman: *La Fericirea femeilor* devine, spre sfârșit, „falansterul, ale cărui aripi, înmulțite fără încetare, devorau cartierele până la pădurile îndepărtate clin suburbie”. E cea mai puternică erupție 110 a socialismului utopic, care-l atrage tot mai mult pe

Zola și care apare în ciclul *Familia Rougon-Macquart*.

Dacă adeziunea lui Octave Mouret la concepțiile socialismului utopic îl face mai simpatic în ochii cititorului, consistența și viabilitatea sa suferă serios din această cauză. Îmblânzit și dominat de Denise, el o va lua de soție realizând alianța dintre cele două clase sociale, inspirată tot din principiile socialismului utopic.

Prin influența exercitată asupra lui Octave Mouret, Denise devine, în partea a doua a romanului, personajul principal care deține firele acțiunii. La drept vorbind, *La Fericirea femeilor* nu e un roman de intrigă, singura istorisire care-l agrementează fiind tocmai dragostea care se înfiripează și se dezvoltă, cu unele ciocniri și salturi, între Denise și Octave. Nepoată a postăvarului Bandu, rămasă orfană la 19 ani, cu doi frați mai mici în spinare, Denise părăsește provincia pentru a încerca să-și câștige viața la Paris. Găzduită la început de unchiul său Bandu, ea este atrasă de strălucirea marelui magazin vecin unde e angajată la raionul de confecții. Modestă, simplă, harnică, Denise este expusă jignirilor colegelor și tiraniei șefilor de raion. Exploatată, pe lângă aceasta, de fratele său, Jean, care o vizitează des la magazin, e luată drept metresa lui. Silita să se supună umilelor treburi de începătoare, Denise e îngrozită de degradarea morală a colegelor sale. Respingând tentativele erotice ale inspectorului Jouve, ea e dată afară. Mouret, care o remarcase, în treacăt, și-i

prețuise distincția, o reangajează, scontând, viclean, să și-o facă amantă. Deși era fascinată de patron, cinstea ei o împiedică să accepte demersurile lui grăitoare. Personalul magazinului *La Fericirea femeilor* stă la pândă, autoritatea Denisei crește subit, dar ceilalți cred că e vorba de o tactică abilă din partea ei ca să-l șantajeze pe patron. De fapt, ea refuză cu indignare propunerile băii 17

nești ale lui Mouret, și folosește influența sa asupra lui spre a obține, încetul cu încetul, reformele sociale menționate mai sus. Denise mai suportă și o umilire din partea doamnei Desforges, prietena lui Mouret, care fusese prevenită de ceea ce numea ea ultimul capriciu al amantului său. Gide admira, mai ales, scena dintre Denise și doamna Desforges, când aceasta, ca s-o umilească pe fată, o cheamă să corecteze, în prezența lui Mouret, un mantou la probă. Gide aprecia mult iustetea cuvintelor fiecărui personaj ca și calitatea dialogului. Această dispută e, la un nivel superior de cultură, reeditarea aceleia care le opusese, cu un mare adaos de pumni, pe Gervaise și pe Virginie în fața spălătoreselor. Cuprinsă de gelozie, doamna Desforges uitând de rangul său nu reacționează altfel decât femeile din popor și nu-și mai controlează cuvintele. Rolul mut al lui Mouret nu e mai puțin expresiv, căci, în fond, pentru el. vorbesc cele două femei. Scena dintre cele două femei îl hotărăște pe Octave Mouret să-și declare dragostea Denisei și s-o ceară în căsătorie.

Deznodământul romanului e, prin urmare, fericit, căci virtutea este recompensată iar Magazinul *La Fericirea femeilor* poate fi interpretat ca un titlu simbolic fiindcă, în ultimă analiză, aplaudăm bucuria eroilor. Model de devotament, de cumințenie și de decență, Denise e tipul femeii ideale și, incontestabil, personajul feminin cel mai cald din opera lui Zola. Romancierul n-a alunecat în convențional și a știut să-i insuflă multă viață. „Iubirea

delicată și cuminte a Denisei cuprinde încă unele atracții de o prospețime gingașă care amintesc puțin tendința romantică a autorului ciclului *Familia Rougon-Macquart*. Iubirea e în centrul tuturor evenimentelor, deasupra prejudecăților sociale; ea nu 118 cunoaște nici rang, nici clasă și anulează toate piedicile; e mai puternică decât bogăția și pasiunea, mai profundă decât bunătatea și mila; reînsufletește și înviorează ființele nesimțitoare. Prin suferința și duioșia pe care le naște, iubirea îl înnobilează și îl face mai bun pe Mouret care, până atunci, nu știa decât să speculeze instinctele și pas. unde femeilor". Dacă Denise emană atâta adevăr înseamnă că Zola n-a conceput-o într-un mod abstract sau linear. Puțin înstărită prin situația ei socială, Denise trăiește într-o societate în care condiția indispensabilă pentru a supraviețui e lupta pentru viață. Ea pornește energic această luptă, în care succesele și eșecurile alternează. Eșecurile sunt datorate, în general, refuzului său de a se îndepărta de corectitudinea morală pe care ea și-a impus-o ca principiu de viață. Denise nu e scutită de crize de descurajare, de disperare, de neliniști și, tocmai în acest fel, este umană. Ea nu e o sfântă, iar asceza nu e deloc idealul său. Suflet generos, deși aspiră tot timpul să se realizeze ca femeie, Denise oferă mult din ea însăși celorlalți.

Prin echilibru, moderație și bun simț, Denise e opusul a ceea ce se numește un personaj naturalist. Cert este că romanul *La Fericirea femeilor* nu are decât slabe legături cu naturalismul. Singurul element naturalist care apare este belșugul de documente, care duce uneori la un exces de descrieri. Totuși, aceste descrieri sunt, cel mai adeseori, strălucitoare și dovedesc acel brio-stilistic propriu lui Zola. Ca și în *Pântecele Parisului*, se observă aici aptitudinea sa de a face să trăiască masele neanimate. „Incendiul” mătăsurilor, care strălucesc cu toate culorile lor, cu toate

apele lor, e un adevărat regal pentru ochi. Citatul următor este elocvent:

„Întâi se revărsau satenurile fine și mățăsurile în tonuri dulci; apoi cele *renaissance*, care aveau nuanțele sidefii ale apei de izvor; urmau mățăsurile ușoare, cu transparențe de cristal vernil, cer-indian, trandafir-demai, Dunărea-albastră. Veneau la rând țesături mai pline, satenurile minunate, mățăsurile *duchesse*, în nuanțe calde, căzând în valuri din ce în ce mai mari. În partea de jos zăceau ca într-un bazin stofele grele, damascurile, brocarturile, mățăsurile perlate și lameurile, culcate pe un pat adânc de catifele, toate catifelele negre, albe, colorate, prinse pe fond de mătase sau de satin formând cu petele lor în mișcare un fel de lac încremenit în care păreau să joace reflexe de cer și peisaje.”²²

Arta descrierii e sprijinită în romanul *La Fericirea femeilor* de o mare bogăție de vocabular specific sferei comerțului, și, completând întrucâtva inventarul mărfurilor alimentare din *Pânțele Parisului*. Dacă acest roman ne plimbă în colțurile cele mai ascunse ale micului negoț, ale

22P UBLICAT MAIU ÎNTÂI _ în „Gil Blas”, la sfârșitul anului 1883 și apărut în librării în 1884, Bucuria de a trăi a rezultat din emoțiile personale ale lui Zola, iz- vorîte din criza de depresiune cauzată de moartea mamei sale, survenită la Medan în 1880. Agonia teribilă a doamnei Zola, ■ – care, cu toată îngrijirea devotată a nurorii sale, credea că aceasta voia s-o otrăvească, – îl răscolise puternic pe scriitor. Sfârșitul doamnei Chanteau din Bucuria de a trăi e și acela al mamei lui Zola. Romancierul și-a amintit de asemenea de un episod din viața sa intimă și casnică, – anume moartea bă- trînului său cîine Bertrand, devenit în roman Mathieu, – pentru a scrie una din paginile cele mai patetice ale cărții sale. Bucuria de a trăi diferă de celelalte volume ale seriei, fiind singurul din Familia Rougon-Macquart care are drept cadru Normandia, evocată și mai înainte, dar în treacăt, în Ultima dorință a unei moarte. Ceea ce deosebește cel mai mult Bucuria de a trăi de celelalte volume ale ciclului e caracterul său filosofic pronunțat. Autorul tratează aici problema feri- 121

negustorilor din Hale și ale precupeților, *La Fericirea femeilor* ne oferă în plus imaginea comerțului modern căruia concentrarea enormă a capitalurilor îi conferă dimensiuni considerabile, epice. Romanul *La Fericirea femeilor* descoperă un nou mit al Parisului, marele magazin, component nedezmințit al capitalei în epoca modernă.

BUCURIA DE A TRĂI (La Joie tic vivre)

cilii, iar titlul romanului său e cel puțin ambiguu, clacă nu, oarecum, înșelător. Metamorfozele titlului sunt o oglindă a tendinței filosofice a romanului. Titlurile: *Valea Lacrimilor*, *Speranța și Neantul*, *Bătrânul cinic*, *întunecata moarte*, *Chinul Existenței*, *Mizeria Lumii*, *Odihna sfântă a Neantului*, *Trista lume* – au fost succesiv îndepărtate de Zola care s-a oprit, în cele din urmă, la acela mai puțin întunecat *Bucuria de a trăi*. Totuși, acest titlu trebuie înțeles invers, căci după cuv: ntele ușor răutăcioase ale lui Francisque Sarcey, *Bucuria de a trăi* e *Candide* transpus în lumea contemporană și tratat cu procedeele naturaliste. Rolul lui Condiție e jucat în romanul lui Zola de o eroină, Pauline Quenu. E fiica soților Quenu, mezelarii din *Pilite cele Parisului*, rămasă orfană la 10 ani și încredințată unui tutore, Chanteau, care locuiește în Normandia. Pauline străbate existența, copleșită de toate nenorociri e pe care le depășește cu o resemnare stoică. Simbol al altruismului generos, al devotamentului dus până la sacrificiile cele mai dureroase, fata se lasă mai întâi jefuită de doamna Chanteau care îi sustrage încetul cu încetul importanta moștenire de 150.000 de franci, pe care-o deținea de la părinții săi. Ducând o existență meschină între un soț ținut în fotoliul său de o gută rebelă și un fiu nevrotizat, Lazare, doamna Chanteau e o scorpie bătrână care o torturează, pur și simplu, pe Pauline. Ea exploatează iubirea născândă a fetei pentru Lazare ca să scoată de la

ea banii de care acesta are nevoie pentru a-și realiza niște proiecte îndrăznețe: construirea unei uzine, apoi a unui stăvilar destinat. să salveze satul Bonneville de furiile mării. Când doamna Chanteau e doborâtă de un atac de hidropizie, Pauline o îngrijește cu devotament, dar bătrâna o copleșește cu 122 ocări, acuzând-o că vrea s-o otrăvească. Înainte de a muri, intrigile doamnei Chanteau reușiseră să-l îndepărteze pe liul său Lazare de Pauline, - care, ruinată, nu mai prezenta interes, - determinându-l s-o ia de soție pe Louise Thibaudier ce-i aduce o zestre de 200.000 de franci. Lovitura e dureroasă pentru Pauline când o surprinde pe Louise agățată de gâtul celui considerat de ea logodnic. Într-un acces de mânie, ea o izgonește pe intrusă care se refugiază la Arromanches. La scurt timp, văzând starea depresivă a lui Lazare, tot Pauline se sacrifică și o readuce pe Louise spre a-l face fericit pe cel la care ea a hotărât să renunțe. Personificând abnegația voluntară, Pauline e mai puțin viabilă decât Denise Bandu, pentru că e mai puțin umană. Îndurând atâtea suferințe și atâtea eșecuri, fără să se plângă vreodată, ea ajunge să resimtă un fel de voluptate a martirajului care devine rațiunea sa de a trăi.

Combătând pesimismul schopenhaurian, care era la modă în acea epocă, Zola o opune pe optimista și reconfortanta Pauline neliniștitului și agitatului Lazare, personaj mult mai complex, purtător al unor îngrijorări ale scriitorului însuși. Pătruns de scepticismul generației sale pe care filosofia pozitivistă îl entuziasmase dar îl și descurajase rapid, hrănit de Schopenhauer, Lazare e înclinat spre tot felul de proiecte pe care le părăsește adesea înainte de îndeplinirea lor. Înflăcărat rând pe rând de muzică, medicină, chimie, literatură, industrie, el renunță la toate acestea tot atât de ușor. Astfel, se lansează într-o întreprindere ruinătoare de industrializare

a algelor marine, pentru a risipi apoi toată averea Paulinei în construirea unui stăvilar care trebuie să salveze Bonneville de furia mării și care se va prăbuși până la urmă. Cu toată inteligența sa, Lazare nu realizează nimic, pentru că e un ezitant, un abulic care are manii curioase, idei superstițioase, neliniști i» 3

alarmante, provenite mai ales dintr-o crudă obsesie a morții.

Zola i-a atribuit lui Lazare Chanteau propria sa înclinație pentru simetrie și o tendință clară pentru aritmomanie... Această mistică a numerelor nu e străină de influența pe care socialismul utopic a exercitat-o asupra lui Zola, pentru că se regăsește la Fourier în Teoria *unității universale* (*Théorie de l'unité universelle*). Se întâlnește și în Louis Lambert al lui Balzac care, desigur, îl va fi făcut pe Zola să reflecteze. Revelațiile doctorului Toulouse dovedesc că Lazare e unul din rarele personaje din Familia *Rougon-Macquart* la care se pot descoperi unele trăsături ale personalității autorului. Vizibil în întreg ciclul Familia *Rougon-Macquart*, gustul simetriei se amplifică în Cele *trei orașe*, în Cele *patru evanghelii*, și mai ales în Fecunditate, unde obsesia numărului e surprinzătoare. Detracat, pradă unei veșnice agitații, incapabil să iasă dintr-o copilărie interminabilă, Lazare e antiteza Paulinei, personaj echilibrat, cu bun simț, având forp de a fi și de a rămâne mereu ea însăși. Teama de moarte e opusă bucuriei de a trăi. Lazare mai este victima unei anumite educații, a mediului egoist în care trăiește, a orizontului îngust care-i definește pe părinții săi, rentieri provinciali, grijulii doar pentru averea lor. Aceasta e ceea ce explică - a doua antiteză - fascinația exercitată asupra lui, de întinderea fără margini a mării. Prezența apei întovărășește reflecțiile și meditațiile sale, gesturile și acțiunile sale. Toate personajele participă de altfel la această vecinătate

marină, căci *Bucuria de a trăi* e singurul roman al lui Zola în care natura maritimă joacă un rol esențial. Spre deosebire de Maupassant căruia îi plăcea marea și naviga liniștit ¹²⁴ pe valurile sale, Zola privește marea de pe țărm și o vede sălbatică, furioasă, îngrozind și semănând adesea dezastrul printre locuitorii de pe coastă.

Alt personaj episodic din *Bucuria de a trăi*, abatele Itorteur, nu face nimic pentru a apăra biserica. E un preot de țară mărginit, care își fumează pipa și își bea liniștit păhăruțele, fără să se intereseze prea mult de mântuirea enoriașilor săi. El justifică inexistența influenței religiei asupra îndoielilor și chinurilor lui Lazare ori asupra torturilor morale ale Paulinei, care, într-un roman romantic s-ar fi călugărit. Niciun sentiment religios, nici la servitoarea Véronique care, neputând suporta atmosfera bolnăvicioasă și încordată din casa familiei Chanteau, se spânzură. „Prost trebuie să mai fi ca să te omori!” Acestea sunt cuvintele finale care rezumă, la fel ca în *Pântecele Parisului*, sensul cărții: cu toate suferințele pe care te face să le înduri, cu toate durerile fizice și morale pe care le generează, viața este un lucru bun prin ea însăși (instinctul de conservare e așa de puternic) încât e normal s-o preferi întotdeauna morții. Concluzia romanului lui Zola e o condamnare a pesimismului și, în ciuda ironiei amare pe care-o cuprinde, titlul *Bucuria de a trăi* se justifică prin tonusul înviorător transmis odată cu figura eroică a Paulinei și cu optimismul orb al domnului Chanteau.

Dacă romanul *Bucuria de a trăi* a fost destul de rău primit de critica literară, acest fapt s-a datorat mai ales unor pasaje naturaliste care i-au îngrozit pe contemporanii lui Zola. E vorba, mai întâi, de scenele ce descriu apariția pubertății la mica Pauline și care l-au scandalizat pe Francisque Sarcey și pe alți pudici adepți ai concepției lui Alphonse Karr, conform căreia o fată e profanată dacă se

observă că are un trup. *Bucuria de a trăi* e o pledoarie indirectă în fa125

voarea educației sexuale dirijate, căci Pauline, curioasă ia transformările care se produc în ea pe la 14 ani, necăpătând nicio explicație de la doamna Chanteau, se cufundă în lectura unor lucrări de medicină și de anatomie, descoperite în fundul unui dulap, și află din ele toate tainele de care e avidă.

Al doilea episod care l-a supărat pe Francisque Sarcey și pe adepții săi a fost descrierea amănunțită a momentelor când Louise naște. Nu era de altfel prima naștere figurând în opera lui Zola. Scene asemănătoare mai apar și în *Cele patru anotimpuri ale lui Jean Gourdon* (Noile povestiri către Ninon) și în *Fiertura*. Înversunarea criticii literare împotriva romanului *Bucuria de a trăi* se explică prin faptul că aici scena nașterii se întinde pe un întreg capitol și insistă asupra tuturor particularităților fiziologice ale acesteia. Francisque Sarcey se întreba de ce trebuie să se citească într-un roman o pagină smulsă dintr-un tratat de medicina, recunoscând însă lui Zola meritul de a o fi transpus în limba sa îngrijită și pitorească.

Bucuria de a trăi e unul din romanele lui Zola cele mai puțin citite. Caracterul său filosofic, ușor deconcertant prin ambiguitatea titlului, e poate principala cauză a acestei situații, deși el este, chiar pentru acest motiv, unul din romanele-cheie din *Familia Rougon-Macquart*. O serie de caricaturi satirice și malițioase ale faimosului Robida, apărute sub titlul „Bucuria de a trăi” sau „Fericirea de a se spânzura”, au contribuit la crearea unei atmosfere de neîncredere în jurul romanului lui Zola. Pe de altă parte, istoricii literari, cu câteva excepții doar, dezarmați de dificultatea de a plasa *Bucuria de a trăi* în seria *Familia Rougon-Macquart*, au neglijat, în general, să întreprindă o analiză mai aprofundată a acestui roman.

GERMINAL

1885 A FOST UN AN J'ERICIT pentru literatura naturalistă, fiindcă a văzut apărând *Germinal* de Zola, *Bel-Ami* și culegerea de nuvele *Toine* de Maupassant, *Tar tar în Alpi* de Alphonse Daudet; în schimb el este anul morții lui Jules Vallès.

Considerat, aproape în unanimitate, piscul creației lui Zola, *Germinal* nu era prevăzut pe lista inițială a romanelor care trebuiau să constituie *Les Rougon-Macquart*. Numai după *Cârciuma* se naște proiectul unui al doilea roman consacrat clasei muncitoare. Zola fusese, probabil, sensibil la criticile primite din partea acelor care îi reproșau că nu a înfățișat adevărați muncitori în *Cârciuma*, ci mai degrabă artizani la domiciliu, care nu aveau o conștiință proletară. Dacă *Fiertura* era, întrucâtva, o replică la *Cârciuma*, nu e mai puțin adevărat, după observația lui André Wurmser, că: „dacă *Pot-Bouille* nu acuză decât niște infami, *Germinal* acuza o întreagă societate”²³.

Crearea „Partidului muncitorilor socialiști din Franța” la congresul de la Marsilia din 1879, urmată de adoptarea programului partidului, la congresul de la Le Havre, în 1882, a determinat negreșit și hotărârea lui Zola de a scrie un roman mai radical despre clasa muncitoare. Greva minerilor de la Anzin a fost principala sursă de documentare a lui Zola, care s-a dus la fața locului, însoțindu-l pe deputatul radical socializant Alfred Giard. Niciodată o grevă nu venise mai la timp. Zola petrece câteva săptămâni printre mineri, locuiește într-un cantonament de mineri, se așază cu ei la cârciumă, participă la întrunirile lor. El capătă autorizația de a coborî într-un puț la 476 metri adâncime, unde observă și notează totul. Zola s-a servit de asemenea de câteva lucrări

23 A. Wurmser, *Conseils de révision*, Paris, Gallimard, 19/2, p. 241. 127

teoretice sau tehnice despre exploatarea cărbunelui, ritmurile de producție și de consum, bolile profesionale și accidentele minerilor. Ca pentru toate romanele sale, și acum documentarea e o perioadă de filtrare indispensabilă creației lui Zola.

Foarte exigent cu titlurile romanelor sale, Zola a ezitat mult înainte de a se fixa la *Germinal*. Se gândise succesiv la *Lovitura de cazma*, *Casa pârâie*, *Bobul care încolțește*, *Furtuna care se dezlănțuie*, *Sângele care germinează*, *Casa roșie*, *Focul care mocnește*, *Pă? nântul care arde*, *Focul subteran*. „Și într-o bună zi, întâmplător, – îi scrie Zola amicului său olandez Van Santen Kolff, la 6 octombrie 1889 – cuvântul *Germinal* mi-a venit pe buze. La început nu-mi plăcea, găsindu-l prea mistic, prea simbolic; dar el reprezenta ceea ce căutam, un aprilie revoluționar, o împrăștiere ca de zbor a societății decadente în primăvară (...) Dacă el rămâne obscur pentru unii cititori, pentru mine a devenit ca o rază puternică de soare care luminează toată opera”. Cuvântul „*Germinal*” are un dublu sens. Mai întâi, acesta e numele lunii a șaptea din calendarul republican instituit în 1793, corespunzător perioadei care ține de la 21 martie la 19 aprilie, lună când semințele încep să încolțească. Se înțelege de asemenea prin „*Germinal*” ridicarea cartierelor pariziene împotriva Convenției care a avut loc la 12 Germinal anul III (1 aprilie 1795), când poporul înfometat striga „Pâine și Constituția din 1793!” Aceasta era ultima tresărire revoluționară a maselor populare care voiau să readucă Revoluția din 1789 pe calea democratică. Titlul ales de Zola nu se distinge numai printr-o sonoritate ca de trâmbiță dar e de două ori simbolic: în primul rând, pentru că minerii săi fac să germineze, prin mișcarea lor grevistă, societatea viitorului și, al doilea, pentru că ei își asumă rolul de descendenți ai eroicilor „sans-culottes” parizieni clin 1795. Să adăugăm

că printr-o coincidență, poate voită, *Germinal* apare în librării la 21 martie 1 885, adică ia 1 *Germinal*.

Cel dintâi roman al proletariatului din literatura franceză, *Germinal* lărgeste orizontul românesc și oferă un nou subiect de inspirație scriitorilor. În comparație cu *Cârciuma*, *Germinal* aduce un suflu nou, acela al revoltei populare, al revendicării și solidarității muncitorilor. Cu toată simplificarea substanței exacte din *Cârciuma*, Jean Freville a sintetizat clar diferența de optică ce separă cele două romane: „În *Cârciuma*, problema muncitorească era privită din punct de vedere naturalist, iar munca văzută din afară. Descrierea exactă a diverselor meserii nu compensa lipsa de clarificare interioară. În *Germinal* munca dirijează fiecare gând, fiecare act al minerului, îi determină psihologia, comportamentul, reflexele, aspirațiile.

În *Cârciuma*, cei care decădeau nu puteau să se acuze decât pe ei înșiși, lenea, patimile și viciile lor. În *Ger*129

minai, muncitorii cei mai zeloși, cei mai serioși sunt ca toți ceilalți, condamnați la foamete, la sărăcie, la nenorocire. Căci aceasta era condiția proletară. Aici, nu era scăpare.

În *Cârciuma*, muncitorul putea prospera, putea deveni liber și fericit prin muncă. În *Germinal*, munca nu face decât să-l supună și mai mult, să-l ținuiască și mai strâns de lanțurile sale”²⁴.

Prin natura subiectului său, prin mizeria și eroismul muncitorilor pe care-i zugrăvește, prin măreția sa profetică, *Germinal* are o măreție de epopee. Realitatea copleșitoare, îngrozitoare, dotată cu dimensiuni mitice, mina sugerează prin numele său însuși „le Voreux” („Lacomul”) ceva care face să te cutremuri, care se

24 A Dezalay, loc. cit.

înrudește cu „vorace” (lacom), cu „a devora”. Evocând *Infernul* lui Dante, Zola o compară cu „o gură de iad”. Obsedat de o viziune apocaliptică, „Zola nu va cruța niciun chin condamnaților infernului său subteran, nici chinul focului, de-a lungul aceluia „corroi” (locul de finisare) unde „se făcea rulajul vagoanelor într-o temperatură de 60 de grade”, – nici acela al reurcării prin „mațul scărilor”, o subterană verticală, „un maț umed, negru, fără sfârșit”, nici chiar acela al apei, când „torentul, acea mare subterană, rostogolindu-și valurile negre, la mai mult de 300 metri de soare se varsă în puț... O e²⁵elebră caricatură de Robida îl prezintă pe „le Voreux” ca pe un monstru, un Minotaur negru stând pe vine și ținând imensa câmpie întunecată sub laba sa, luminând-o doar cu ochii săi feroci și incandescenți, lăsând să se vadă din botul său larg deschis, niște dinți în formă de fierăstrău. Inundarea catastrofală a minei e o proiectare modernă a mitului biblic al Potopului, în timp ce ciocnirea sângeroasă care-i opune pe greviști jandarmilor evocă luptele Titanilor împotriva lui Jupiter. Atmosfera de infern din ținutul minelor e, de asemenea, sugerată de către negru, culoarea dominantă din *Germinal*. Din cele 40 de capitole ale cărții, doar 10 lasă să se vadă lumina zilei. Șase au drept cadru fundul minei, în timp ce celelalte 24 se petrec noaptea sau, cel mult, la orele amurgului, „în sistemul său rudimentar de simboluri și mituri, Zola identifică negrul cu răul și cu nenorocul”, Se pătrunde în universul negru din *Germinal* încă de la prima frază a romanului: „Pe întinsul țarinii, prin noaptea neînstelată, ca și cerneala de neagră și de deasă, un om străbătea singur șoseaua ce duce...”

Culoare a angoasei și tristeții, negrul e reliefat prin albul care îi e simetric. Totuși, însuși albul e culoarea

25 A. Dezalay, Le thème du souterrain chez Zola, „Europe”, 130 april-mai, 1965, p. 119.

mizeriei și a dezolării, căci e albul iernilor fără foc și fără îmbrăcăminte caldă, e albul fețelor anemiate, cu toate nuanțele sale, palid, livid, ca varul, alburiiu, alb albăstriu, alb gălbui, alb cenușiu. Între negru și alb se interpune roșul, culoare reconfortantă, culoarea flăcării care călăuzește pașii minerilor în puț, culoare a revoluției și a tuturor speranțelor.

Cel mai mare mit din *Germinal* e acela al Speranței pe care lupta tenace a minerilor o întreține pentru a așeza temeliile unei societăți cu înfățișare umană. Cu această viziune a unui viitor de lumină se termină romanul lui Zola „în învăpăierea de raze ale astrului, în această dimineață de sărbătoare a tinereții, întreaga vâmpie răsuna de acest vuiet. Zvâcneau, tâșnind din pământ oameni, o întunecată știre asmuțită de răzbunare, ce - îi mocnea germenii în brazdele lumii împlinindu-se pentru recolta veacului ce va să vină, și a cărei plămădă va face, în curând, să sară în tândări pământul”.

Așadar, cu tot eșecul grevei, Zola își încheie romanul cu o notă optimistă, revelând astfel, prin cuvintele „a germina”, „germinare”, sensul complet al titlului său. „Eșecul grevei - remarcă Marcel Raymond - anunța în primăvara care renăștea, germinarea viitorului care cântă Mitul Speranței care parcurge cartea, conferea unui fapt divers o majorare epică, el sfârâma cercul unei fatalități tragice”.²⁶

Întregul roman este construit pe antiteză: antiteza muncă-capital, beșug-mizeric, banchet al patronilor în ziua când muncitorii murmură „pâine”, somn leneș al Ceciliei, fiica rentierului Grégoire, opus plecării la mină a Catherinei Maheu, în plină noapte, contrast între locuința confortabilă a familiei Grégoire, „la Piolaine”, și căsuța

26 M. Raymond, *I.e Roman depuis la Révolution*, Paris, A. Colin, 1967, p. 116.

mică și insalubră a familiei Maheu etc. Personajele din *Germinal* se împart în două categorii antitetice, muncitori și burghezi. Zola nu-i idealizează pe cei câintâi și nu-i înnegrește pe cei din urmă. „Nimic nu seamănă mai puțin cu o operă de propagandă ca *Germinal*, fapt ce-i sporește, forța de convingere, căci, ajunge să arăți condiția proletară a acestei epoci pentru a zgudui conștiințele. *Germinal* e afacerea Dreyfus a clasei muncitoare”²⁷.

Tabloul vieții minerilor dezvăluie condițiile lor de muncă extenuante, câștigul lor insuficient, revendicările – numai economice – care, nesatisfăcute, duc la declanșarea unei greve de mari proporții, prima greva descrisă în literatura franceză și, probabil, universală. Rău hrăniți și prost cazați, minerii din „coron” (cantonamentul din zona carboniferă) se înghesuie talmeșbalmesș trăind într-o promiscuitate cu atât mai izbitoare cu cât familia respectivă e mai numeroasă. Copiii dorm câte doi și câte trei în același pat; părinți și copii, fete și băieți se spală unul în fața celuilalt, în mijlocul unicei încăperi a bordeiului în care locuiesc.

Familia Maheu e familia cea mai reprezentativă de mineri. Șeful familiei e un muncitor bun, care nu bea, dar câștigul nu-i ajunge ca să-i hrănească pe cei șapte copii ai săi și soția, precum și pe tatăl său, bătrânul Bonnemort care nu mai e capabil de muncă. Deși disciplinat și politicos, Maheu se va face purtătorul de cuvânt al minerilor atunci când își prezintă revendicările directorului Hennebeau. În cursul reprimării sălbatice a grevei, Maheu moare lovit de un glonte direct în inimă. Evoluția soției sale este și mai interesantă. Mamă exemplară, ea își consacră tot timpul și toate eforturile ca să-și crească copiii și să întrețină gospodăria, fără să se

27 Marc Bernard, 'Zola par lui-même, Paris, Edit. du Seuil, 1957, p. 100.

preocupe câtuși de puțin de problemele administrative ori politice care-i preocupă pe bărbați. Bunul său simț îi dictează să-l calmeze pe Maheu, exasperat de nedreptățile șefilor și să-l sfătuiască să fie prudent, căci, zice ea, nu ai nimic de câștigat când înfrunți patronii. Indignată totuși de mizeria și suferințele în continuă creștere, conștiința mamei Maheu se deșteaptă încetul cu încetul. Ea va fi aceea care-și îndeamnă soțul la rezistență și tot ea va susține moralul greviștilor. Nu se lasă să alunece pe panta descurajării după moartea tragică a lui Maheu, căreia i se adaugă acelea ale fiului său Zacharie și fiicei sale Catherine, care pier în catastrofa minei. Cu un curaj viril, demn de admirație, mama Maheu va coborî în mină să lucreze în 133

locul soțului său. „Filosofia lui Zola - spune Albert Thibaudet - e extrem de sumară, dar este exactă, populară; ea se cuprinde toată în cuvântul muncă”.²⁸ Curba evolutivă a mamei Maheu e aproape inversă comparativ cu aceea a Gervaisei. În timp ce cinstea și energia care caracterizează debuturile eroinei din *Cârciuma* sfârșesc prin prăbușirea în pasivitate și descompunere, soția lui Maheu, pasivă și apolitică la început, se transformă într-o femeie energică, militantă pentru drepturile minerilor la o viață mai bună.

Liderii minerilor sunt subtil diversificați, prezentând fiecare o altă tendință și o altă poziție politică. Rasseneur, miner devenit cârciumar, e, prin însăși noua sa condiție socială, omul compromisurilor, un reformist, adversar al luptei deschise. Pluchart, trimisul puțin reprezentativ al Internaționalei I, e un orator care se mândrește cu succesele sale la tribună și visează o frumoasă carieră politică. Souvarine, emigrant rus care a renunțat la avere

28 A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock, 1936, p. 374.

ca să vină în mijlocul poporului, e un anarhist care îmbrățișează ideile lui Bakunin. El vrea să distrugă totul fără să pună nimic în loc și provoacă voit o surpare în care pier zeci de mineri nevinovați. Personalitatea cea mai puternică e aceea a lui Étienne Lantier. El este unul din fiii Gervaisei care a fost izgonit dintr-un atelier al căilor ferate de la Lilie pentru că-și pălmuise șeful. Căutând de lucru, e angajat de Maheu ca vagonetar la mina Voreux. Inteligent și întreprinzător, Étienne Lantier crește în ochii camarazilor săi mai ales datorită gradului său superior de cultură. În realitate e un autodidact care și-a mistuit prost lecturile și se cam încurcă în teoriile lui Proudhon, Lassalle și Karl Marx. O excelentă inițiativă a lui Étienne Lantier e cea de a fonda o casă de prevederi care va fi o armă prețioasă în momentul grevei. El se afirmă ca șef necontestat al mișcării greviste și avântul liric al discursului său în fața a trei mii de cărbunari, noaptea, în pădurea de la Plan-desdames reușește să electrizeze mulțimea. La îndemnul lui Étienne Lantier care strigă:

„— Ne-a venit și nouă rândul (...) Avem dreptul să punem mâna pe putere și pe averile lumii” - minerii răspund în cor:

„— Așa e! Trăsni-i-ar dumnezeu! (...) Moarte exploatatorilor!”

E sigur că astfel de fraze nu puteau plăcea mediilor burgheze, ceea ce explică de ce piesa de teatru extrasă de William Busnach din *Germinal* a trebuit să fie reprezentată mai întâi în America, în Franța, Ministrul Instrucțiunii publice opunând veto-ul său formal. Piesa a putut fi jucată, abia în 1888, după ce suferise amputările cenzurii. Zola a protestat împotriva acestei mutilări, dar, cum el nu era autorul piesei, direcția teatrului a cedat. O scrisoare a lui Zola către Edmond de Goncourt, din 20 aprilie 1888, face aluzie la diferendul său cu teatrul: „Dragul meu prieten,

teatrul Châtelet joacă în această seară *Germinal* contra voinței mele absolute. Nu voi merge la teatru, am refuzat serviciul meu pentru premieră și regret că nu-ți pot trimite biletul pe care ți-l destinaseam”.

Conducător popular, Étienne Lantier nu e totuși un om politic, un revoluționar în sensul absolut al termenului; ideologia sa socialistă e încă destul de rudimentară, dar el e totuși cea mai luminoasă figură din *Germinal*. Zola nu l-a schematizat deloc, viața sa nu se rezumă la dezbaterile politice. Sincer îndrăgostit de 135

Catherine Maheu, Lantier e dezolat văzând-o că cedează tentativelor lubrice ale lui Chaval, tip negativ de miner care va sfârși prin a-și trăda tovarășii, pentru a merge să lucreze, în timpul grevei, într-o mină vecină, devenind până la urmă un spărgător de grevă. El va conduce o echipă de mineri chemată din Belgia spre a coborî în puțul Voreux. Prăbușirea minei îi surprinde la fund, între alții, pe Chaval și Catherine. Étienne Lantier zboară în ajutorul celei pe care o iubea. El întâlnește acolo pe Chaval care îl provoacă și, în urma unei încăierări violente, îl omoară. Étienne Lantier va aduce la suprafață corpul neînsuflețit al Catherine! care n-a putut supraviețui accidentului.

Germinal începe prin sosirea lui Étienne Lantier la Montsou, și se încheie simetric, prin plecarea sa dintr-o regiune unde nu-l mai reținea nimic. El nu-și va schimba atitudinea, căci *Doctorul Pascal* ne informează că Étienne Lantier va deveni un luptător al Comunei și va fi deportat în Noua Caledonie unde se însoară și are o fetiță. Dacă Étienne Lantier are mai puțin relief decât ar fi fost de dorit, aceasta e din cauză ca Zola n-a vrut să facă din el eroul principal al romanului; rolul este deținut efectiv de lumea minerilor. *Germinal* excelează prin scenele de masă, centrul tabloului fiind ocupat de lupta greviștilor contra

trupei chemate s-o înăbușe. O descriere dantescă este și aceea a asaltului pornit de greviști contra prăvăliei lui Maigrat, strigând: „Pâine! E pâine acolo înăuntru! Să facem una cu pământul baraca lui Maigrat!” Mânia poporului e cu atât mai mare cu cât cârciumarul nu acorda credit decât femeilor sau fetelor care acceptau să-i cedeze. Zola plasează în acest moment al narațiunii o scenă naturalistă prin excelență: încercând să scape 136 prin acoperiș, Maigrat alunecă de-a lungul țiglelor și se sfărâmă de pământ. Femeile, împinse de o psihoză colectivă, îl castrează pe Maigrat răzbunându-le astfel pe toate cele care au fost victimele poftelor sale. În timp ce Maigrat e esențialmente abject, ceilalți reprezentanți ai burgheziei au un profil mai bine conturat.

„Zola prezintă patru tipuri de industriași bine diferențiați, vrând să indice prin aceasta că patronatul nu are un simbol unic. El folosește aici același procedeu ca și atunci când marchează nuanțele socialismului”.²⁹

Hennebeau, directorul Companiei minelor de la Montsou, e un om sever, dar destul de viclean și maleabil pentru a nu scoate muncitorii din sărite. În cursul unei audiențe colective pe care-o acordă unei delegații de mineri - unul din episoadele cele mai realizate din *Germinal* - el încearcă să-i ia pe ocolite spunându-le, în chip de răspuns la vorbele lui Étienne Lantier:

„— Dar eu, dragul meu, strigă directorul, eu nu resping nimic!... Nu sunt decât un salariat, ca și voi, și nu am în această privință mai multă putere decât cel din urmă dintre ucenicii noștri. Mi se dau dispoziții și singurul meu rol este de a veghea la executarea lor întocmai. Dinspre partea mea, v-am spus tot ce am socotit că se cuvine să vă spun, dar eu nu pot hotărî nimic. Mi-ați adus la cunoștință

29 I iemiette Psichari, *Analomie ami chef d'oeuvre „Germinal”*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 64 - 65.

cererile voastre, eu le voi supune Regiei, și apoi am să vă dau răspunsul”.

E adevărat că Hennebeau nu e decât un pion, un instrument al „acestui zeu sătul, stând pe vine, căruia 10 mii deflămânzi îi dădeau carnea lor fără să-l cunoască”, – societățile anonime, formă modernă de exploatare a poporului. Domnul Hennebeau nu e un om fericit, căci soția sa, „zglobie”, după ce l-a înșelat timp de zece ani la Paris cu un amant care o părăsise, s-a încurcat acum, pe furiș, la 40 de ani, cu propriul său nepot, inginerul Negrei. Acesta e tabloul clasic al căsniciei în trei.

Deneulin e capitalistul de mici proporții, proprietarul a două mine a căror exploatare pretinde mijloace materiale pe care nu le are. El nu poate rezista la concurența mării Companii miniere și, ruinat, se va resemna să devină inginer salariat al lui Hennebeau. Exact ca în *La Fericirea femeilor*, întreprinderea în că e înghițita de cea mare.

Léon Grégoire e un rentier pașnic care câștigă el singur, fără să se clinească, tot atât cât 50 de familii de mineri muncind pe rupte. „Familia Grégoire (...) nu e, prin esență, rea, ea are doar altă mentalitate, nu înțelege nimic din ceea ce i se întâmplă, păcătuiește prin ignoranță, prin naivitate și nu prin ură”. 1 Grégoire se crede cel mai bun om din lume când da uneori unui biet miner vreo haină veche, căci el refuză să dea bani, sub pretextul că oamenii se vor duce să-i bea. Când mama Maheu îi solicită un împrumut, Grégoire i-o întoarce cu inocență că minerii greșesc dacă nu fac economii! Groaznica moarte a fiicei lui Grégoire, Cécile, gătită de bătrânul paralizat ic Bon nemort, capătă o valoare simbolică: pătura rentierilor nu are viitor, neamul Grégoire nu va mai avea urmași.

Negrei, care nu posedă nimic, nu e un capitalist. E un inginer bun care calcă totuși pe fâgașul lui Hennebeau, al cărui nepot este, și se lasă repede sedus de mătușa sa

lascivă. Foarte sever în privința disciplinei minerilor, el împărtășește totuși munca lor, mergând îmbrăcat ca ei în mină, mânjit ca ei de cărbune. Nélui 1 Henriette Psiduri, op. cit., p 87.

grei e primul care organizează salvarea când se produce prăbușirea minei. El se află în fruntea echipei de voluntari și datorită energiei și perseverenței sale, va reuși să-l scoată pe Étienne Lantier. Personaj complex, Negrei anticipează acea categorie de intelectuali pe care clasa muncitoare îi va putea atrage de partea sa.

Nu s-ar putea vorbi de personajele din *Germinal* fără a fi menționați cei doi cai, Bataille și Trompette, a căror existență e inseparabilă de viața minerilor. Bataille lucrează de 10 ani în fundul puțului, fără să fi văzut lumina zilei. El își cunoaște așa de bine sarcina încât împinge cu capul ușile de aerisire ale drumului străbătut zilnic și se apleacă pentru a nu se iovi de locurile prea joase. Dotat cu o inteligență puțin obișnuită, el numără probabil drumurile sale, căci atunci când a făcut numărul regulamentar de drumuri refuză să mai avanseze și trebuie reconduc la iesle. Bataille s-a atașat de colegul său Trompette de care se freacă prietenește și căruia îi mușcă delicat gâtul. Mai tânăr, Trompette nu s-a obișnuit deloc cu mina, el e mereu trist, face treabă fără poftă și moare după câteva luni, neputând suporta întunericul cel veșnic. Bataille piere și el, „asasinat”, după expresia lui Zola, de inundația provocată de mină. Un alt animal care populează peisajul din *Germinal* e iepurele Pologne, aparținând lui Rasseneur și care s-a atașat de Souvarine cerșindu-i mângâieri cu un aer alintat. Dragostea anarhistului pentru iepure e, de altfel, singura sa trăsătură pozitivă.

Germinal e romanul cel mai caracteristic pentru ceea ce se poate numi schimbarea ritmului acțiunii la Zola. Din cele șapte părți ale cărții, primele trei sunt un fel de

preludiu unde totul e static; nimic senzațional nu se petrece afară doar de nemulțumirea și indignarea 139

minerilor, din ce în ce mai sleiți. Revolta clocește și, în partea a patra, o înviorare bruscă accelerează ritmul acțiunii: greva e declanșată. Evenimentele se precipită în ultimele trei părți ale romanului în care, după un procedeu familiar autorului, pe care l-am putea numi „Zola la ora violenței”, se acumulează acțiunile violente.

Claude Abastado a calculat că, din cele 15 luni care formează cadrul de timp al acțiunii din *Germinal*, 10 zile ocupă 350 de pagini din cele 500 ale romanului: „Alternanta de timpi «forte» și de lungi perioade fără relief constituie «tempo-ul» caracteristic pentru *Germinal*”. De fapt, ar trebui să vorbim mai degrabă de o succesiune de timpi tari și timpi slabi, căci, în romanul lui, aproape întotdeauna după un andante – la început – urmează un allegro crescendo spre sfârșit. Tehnica accelerației caracterizează mai ales romanele lui Zola în care se înmulțesc actele de violență: *Izbânda familiei Rougon*, *Pământul*, *Bestia umană*, *Banii*, la care se adaugă unele lucrări aparținând ciclurilor posterioare ciclului *Les Rougon-Macquart*, precum *Lourdes*, *Paris*, *Feminitate*, *Munca*. Urmând exemplul acestor romane, *Germinal* se încadrează la început într-un *timp static*, acela al unei succesiuni de tablouri descriptive unde nimic nu se petrece, pentru a se înscrie apoi într-un *timp de accelerație*, după terminologia lui Alain de Lattre: „un timp care s-ar putea numi *de accelerație* și care e caracteristic manierei lui Zola. Există un număr de romane care urmează toate o curbă de același fel: o oarecare încetineală în primele capitole, o rapiditate crescândă spre sfârșit”.³⁰

30 Alain De Lattre, *Le Réalisme selon Zola*, Paris, Presses 140 Universitaires de France, 1975, p. 247.

Germinal e cea mai fericită sinteză a celor mai bune facultăți artistice a lui Zola și a crezului său democratic, umanitar. Semnificația ansamblului, structura epica, luminarea interioară, progresia intrigii, mișcările de masă n-au atins vreodată atâta perfecțiune ca în romanele lui Zola. Apogeu al creației sale, *Germinal* e cartea sa cea mai populară, cea mai actuală, o adevărată Biblie a muncitorilor din lumea întreagă. Nu putem decât să aderăm la concluziile lui André Wurmser: „Prin denunțarea, fără exces și fără fard, a condiției proletare, prin zugrăvirea eroismului muncitoresc, a mizeriei muncitorești și, de data asta, a cauzelor sale, prin măreția Maheudei revoltate, prin nefericirea Maheudei învinse, Zola este, mai mult chiar decât va fi în timpul Afacerii Dreyfus, un moment al conștiinței umane”.³¹

CREAȚIE

(L'Oeuvre)

În *Creație*. Viața și psihologia pictorilor e mai bine aprofundată în nuvela *Doamna Sourdis*, care nu va apărea

31 A. Wurmser, *Conseils de révision*, ibid., p. 242.

CREAȚIE, „ROMAN ÎN CARE _ amintirile _ și ini: ma mea s-au revărsat”, după propria mărturisire a lui Zola făcută lui Llenry Céard, într-o scrisoare din 23 februarie 1886, a interesat întotdeauna mai puțin ca ficțiune literară decât ca document istoric. „Creație, foarfeci, un borcan de lipici și aveți, prin decupaj, o autobiografie sumară a lui Zola” - - spunea, nu fără temei, Henri Guillemin.¹ Apărută în 1886, *Creație* e unicul volum din Familia Rougon-Macquart care pătrunde în lumea artelor și literelor, de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Zola prezentase și mai înainte personaje de pictori în Thérèse Raquin și Pintecele Parisului. Laurent nu are, totuși, nici un contact cu mediile artistice, iar calitatea sa de pictor, mediocră dealtfel, e subsidiară aceleia de criminal. Cît despre Claude Lantier din Pintecele Parisului, el nu e acolo decât un personaj secundar care se pregătește să urce în primul plan,

1 H. Guillemin, *Présentation des Rougon-Macquart*, Paris, Gal- limard, N.R.F., 1964, p. 272.

în volum decât în 1929, cu mult după moartea lui Zola.³² *Creație* e un roman cu cheie, dar modelele și personajele nu's; suprapun atât de geometric, cum am fi tentați s-o credem. Contemporanii lui Zola au vrut să recunoască în Claude Lantier un dublu al lui Cezanne, și marele pictor însuși s-a certat cu fostul său prieten din copilărie, pentru că eroul romanului apare în postură de artist ratat care sfârșește prin a se spânzura. Totuși, estetica de la care pornește Claude Lantier e aceea a lui Manet iar tabloul său „Plein air”, care reprezintă niște femei goale culcate în iarbă alături de un domn complet îmbrăcat, e o aluzie evidentă la faimosul „Dejun în iarbă” al marelui impresionist francez. Expus la „Salonul refuzaților”, tabloul lui Claude Lantier cucerește un succes de scandal și de râset nebun, așa cum a fost și cu pânza lui Manet. La

O analiză mai adâncă, se constată că Zola i-a împrumutat lui Claude Lantier câteva din crizele sale intime: tulburări, chinuri ale creației, aspirație către perfecțiune. Tocmai aceasta i-a derutat pe mulți dintre cititorii romanului *Creație*, fiindcă autorul s-a zugrăvit și sub trăsăturile romancierului Sandoz. Cu răutatea sa caracteristică, Edmond de Goncourt nota, la 5 aprilie

143

1 886, în „Jurnalul” său: „Dar într-adevăr, într-un singur roman să-l găsim fabricând din personalitatea sa doi indivizi, Sandoz și Claude Lantier, asta e prea mult”. Or, tocmai dublarea propriei sale personalități a surprins-o Zola în *Creație* cu multă sinceritate, căci echilibrului său, puterii de muncă, setei de munci uriașe, concepțiilor literare cu care l-a înzestrat pe Sandoz, li se opun neliniștile, angoasele, crizele ele descurajare care au fost ale sale tot atât de mult cât îl definesc ele pe Claude Lantier. Eroul lui Zola nu seamănă deci cu Cezanne decât

în ceea ce privește anecdota; el e în realitate o sinteză între Cezanne, Manet și Zola însuși, și în final, un personaj de ficțiune care îi asigură statutul unui personaj literar. Mai trebuie încă luate în considerație sursele livești ale lui Zola, mai ales nuvela lui Balzac, *Capodopera necunoscută*. Paul Lafargue îl acuza pe Zola că l-ar fi plagiat pur și simplu pe Balzac. O a doua acuzație de plagiat vine din partea lui Edmond de Goncourt care vedea în *Creație* o imitație a romanului *Manette Salotnon*, pe care îl publicase el în 1867 împreună cu fratele său, Jules.

Creație este și un emoționant roman de dragoste. Oferind, într-o seară, casa sa, ca adăpost unei fete dezorientate în mijlocul Parisului, unde tocmai debarcase, Claude Lantier trezește iubirea Christinei Hallegrain, recunoscătoare, în primul rând, pentru faptul că el n-a încercat deloc să abuzeze de ea. Claude va fi singurul prieten pe care Christine îl va avea la Paris; ea începe să-i admire pânzele și-i va deveni iubită. Înainte de a se căsători ei trăiesc împreună mulți ani într-o adevărată beție a dragostei. Figură atrăgătoare, Christine nu e altcineva decât propria soție a lui Zola pe care a evocat-o cu duioșie. Prezența benefică a Christinei stimulează râvna lui Claude Lantier pentru muncă. Ea acceptă să-i fie model, dar din acel moment pornește drama. Pe măsură ce pictorul o desenează, frumosul corp al soției sale nu-l mai emoționează, nu-l mai îmboldește, el n-o mai contemplă decât ca artist, sfârșește prin a-și iubi arta în ea. Pentru Christine, pictura devine o rivală, iubita care îi smulge bărbatul. Drama femeii părăsite e dublată de aceea a mamei neconsolale - rând băiețelul lor moare. Și totuși nu Christine ci Claude va ceda în fața adversităților existenței, mai puțin marcat, totuși, de moartea neașteptată a fiului său. Alunecând în monomanie, pasiunea sa pentru artă îl face să vadă în copilul său neînsuflețit o temă tulburătoare.

El pictează „Copilul mort” pe care îl expune, dar indiferența publicului față de acest tablou, considerat de el o capodoperă, mărește confuzia și incertitudinile pictorului. O criză de depresiune ireversibilă îl face să se spânzure în fața pânzei sale, „Femeia goală” pe care o considera o operă ratată. Sinuciderea lui Claude Lantier e o dramă de creație, tragedia eșecului.

Creație nu e numai trista poveste a lui Claude Lantier, ci și evocarea veridică a vieții artiștilor parizieni în epoca impresionismului. Claude are relații cu alți pictori, ca Bougrand, Fagerolles, Gagniere, Ca îne, cu sculptori, ca Mahaedean ori Chambouvard, pentru care cititorii s-au străduit să descopere cheile. Scriitorul Sandoz participă și el la grupul acestor artiști, care discută, se contrazic, raționează subtil, mărturisind efervescența artei în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. *Creație* este în această privință un roman al Parisului, văzut prin mediile artistice, fără ca, prin aceasta, să exalieze viața de boemă. Obiectivul lui Zola e îndreptat, mai degrabă, asupra problemelor teoretice puse de evoluția artelor, cât și asupra snobismului modern care însoțește manifestările artistice.

Creație are ca obiect aproape tot atât de mult literatura cât și pictura. Purtător de cuvânt al lui Zola, romancierul Sandoz nu încetează să peroreze despre noua sa concepție literară care nu e altceva decât doctrina naturalistă. Zola reia aici majoritatea ideilor sale din *Romanul experimental*, procesul verbal înlocuind aici emoția estetică. Scriitorul s-a identificat așa de bine cu

145

Sandoz încât amintește prietenia sa din tinerețe cu nedespărțiții Cezanne și Baille (în roman Claude Lantier și Dubuche), escapadele lor în împrejurimile orașului Plassans (Aix), admirația lor pentru Musset, etc. Ca și

Zola, Sandoz a fost funcționar într-un birou, ca și el, a conceput proiectul unei geneze a universului, în trei părți, pentru a se lansa apoi în gazetărie. Până și viața de familie a lui Sandoz, între soția și mama sa, e asemănătoare cu aceea a lui Zola. Trăsătura cea mai evidentă a lui Sandoz e puterea sa de muncă, revelată de cuvintele de la sfârșit: „Hai să muncim!”, care, alese ca de obicei cu multă grijă, demonstrează că, pentru Zola, munca devenise un fel de drog.

Interesul arătat de Sandoz vieții muzicale a timpului său ne face să descoperim un Zola mai meloman decât am fi fost ispițiți s-o credem. La Sandoz la masă, se discută despre Haydn, Mozart, XVeber, Meyerbeer, Rossini, Berlioz, Beethoven, Schumann și mai ales Wagner, din care Gagniere cântă la pian. Într-o epocă în care neînțelegerea față de muzica wagneriană era notorie, scriitorul se dovedește și în acest domeniu permeabil la modernitate și înserează în romanul său un adevărat ditiramb la adresa lui Wagner.

S-a comparat adesea compoziția romanelor lui Zola cu structurile wagneriene, mai ales când este vorba th *Cele patru evanghelii* și de *Fecunditate*. „Operele mele sunt clădite ca niște mari simfonii” – spunea Zola într-o scrisoare din 28 decembrie 1882. Afirmția e valabilă și pentru *Creație*, în care majoritatea celor douăsprezece capitole se termină într-un crescendo abil dozat, în care „timpii slabi”, reprezentați de capitolele discursive, alternează cu „timpii tari” marcați de un avânt brusc al intrigii. După procedeul său obișnuit, 140 Zola accelerează ritmul acțiunii spre sfârșitul romanului, când evenimentele se îndreaptă spre catastrofă: decăderea artistică a lui Claude, părăsirea Christinei care vede în Irma Bécot o rivală, moartea micului Jacques, sinuciderea lui Lantier. Roman al artelor și literelor, *Creație* e presărat cu termeni

abstracți. Patrick Brady recenzează un mare număr de substantive terminate în *-ment* care, adăugându-se la adverbele cu aceeași desinență, lasă o amprentă destul de curioasă în armătura romanului.

Cât despre valoarea romanului *Creație*, opiniile sunt împărțite. André Gide, care admira așa de mult alte romane ale lui Zola, îl găsea execrabil. Istoriile literare ale lui Lanson ori Bédier-Hazard nu-l citează. Dimpotrivă, pentru René Lalou: „*Creație* este cel mai îngrijit dintre romanele sale (...) rămâne probabil aceea dintre cărțile lui Zola, care displace cel mai puțin cititorului actual...” în România, N. Iorga crede că *Germinal* și *Creație sunt* capodoperele lui Zola, pe ultima calificând-o drept „admirabilul roman psihologic”... Roman eu te³³ mă mai mult intelectuală, *Creație* a atras *mai* puțin publicul decât alte cărți ale lui Zola, înscriindu-se printre cele ale căror ediții au fost mai distanțate. Alături de *Manette Salomon a fraților* Goncourt, de *Sapho* a lui Alphonse Daudet, sau *Tare ca moartea* a lui Maupassant, *Creație* rămâne o operă

33 N. Iorga, *Pesimismul la artist*, in *Pagini de tinerețe*, București, Edit, pentru literatură, t. II, 1968, p. 199. 147

UN ROMAN DESPRE ȚĂRĂNIME nu putea lipsi din Familia Rougon-Macquart. Zola îl realizează în 1887, după o ședere de o lună în Beauce, cîmpie fertilă din Bazinul parizian, situată între <" Hartres și Orleans, unde e fixat cadrul romanului. Accentuînd trăsăturile negative ale țăranilor, decupînd figuri de brute pe orizontul sătesc, dînd cale liberă înclinării sale pentru scenele violente și făcînd pentru prima și ultima oară în opera sa concesiile vulgarității, Zola ridică o furtună de învinuiri împotriva romanului său. Înainte de a termina publicarea romanului în foileton, cinci scriitori, dintre care nici unul nu atinsese încă notorietatea : Paul Bonnetin, J.H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte, Gustave Guiches, publică o diatribă violentă contra lui Zola, cunoscută de atunci încoace sub numele de „Manifestul celor C'nci". Ei îl acuzau pe autorul romanului *Pămîntul* - ai căror discipoli spuneau că sînt ■ - de a fi coborît la fundul mizeriei, de a fi creat siluete stranii, zărite întîmplător dintr-un îi8 expres, considerînd romanul o impostură a literaturii

de referință cu privire la viața artistică a secolului al XIX-lea, lărgind orizontul deschis de inegalabila Capodopera *necunoscuta de Balzac*, care le prefigurează pe toate acestea.

PĂMÂNTUL

(La Terre)

adevărate. Scandalul stârnit de „Manifestul celor Cinci”, care declarau că o rup zgomotos cu maestrul lor, se declanșează în momentul în care Anatole France sosește în ajutor, calificând *Pământul*, într-un articol din „Le Temps” („Timpul”) ca fiind „Georgice ale destră bălării”, blamând pe autorul său de a fi vrut să înjosească omenirea și să nege tot ceea ce e frumos și bun în lume. Succesul de scandal a fost totuși obținut. Aceste opinii n-au fost împărtășite de întreaga critică și *Pământul* a fost unul din romanele cele mai citite ale lui Zola, unul din cele patru *Rougon-Macquart* care au depășit în 1923 cifra de 200.000 de exemplare, fiind clasat într-o statistică, în urma romanelor *Prăbușirea* și *Nana* și întrecând *Cârciuma*.

E lucru cert că Zola și-a înnegrit personajele mai mult decât Balzac în *Țăranii*; totuși *Pământul* nu e lipsit de măreție. Ca și țăranii lui Balzac, acești oameni ai gliei nu au decât o singură pasiune: pământul. Bătrânul Fouan „iubise pământul ca pe o femeie care ucide și pentru care ucizi”. Buteau era „un adevărat om al țarinii locale, necunoscând decât Orléans și Chartres, care nu mai văzuse nimic altceva dincolo de orizontul plat din Beauce”. Pământul e acela care poruncește patimilor și aprinde pofta țăranul vi. Pentru a stăpâni pământ, personajele lui Zola sunt în stare de orice, ceea ce și dovedesc din belșug. Moș Fouan, la bătrânețe, nu-și mai poate lucra peticul de pământ și se hotărăște să-l cedeze celor trei copii ai săi cu condiția ca ei să-i asigure o rentă viageră până la moarte. Fiul cel mare, poreclit Jesus-Christ (Iisus Hristos), leneș și

bețiv, e cel dintâi care nu-i plătește niciun ban din cota sa. Fiica lui Fouan, Fanny, măritată bine cu Delhomme care, cu cele 20 de hectare ale sale de pământ și 10 pogoane de vie e cel mai bogat din ținut, îl strânge de pe drumuri, în silă, pe tatăl. său, dar îi face viața așa de Mii rea încât îl silește să se ducă, rând pe rând, la ceilalți doi fii care îl primesc cu și mai puțină tragere de inimă. Cel mic, Buteau (Căposul) care-și datorează porccia recalcitrantei sale, e un adevărat monstru. El ar fi trebuit, mai degrabă, să fie supranumit „bestia umană”. După ce și-a sedus verișoara, Lise Mouche, lăsând-o gravidă, nu consimte s-o ia de nevastă decât după trei ani, când ea moștenește averea tatălui ei, devenind astfel o partidă bună. Tocmindu-se pentru renta ce trebuia s-o plătească tatălui său, furios pe slăbiciunea mamei sale pentru Jésus-Christ, Buteau o brutalizează și, într-un acces de furie, o aruncă așa de rău pe jos încât ea nu se mai ridică și moare după 36 de ore de agonie: iată cea dintâi crimă, care, pe deasupra, e și un matricid. Nevasta lui Buteau are o soră, mai mică decât ea cu 10 ani, Françoise, pe care Buteau o urmărește insistent, desigur și mânat de dorință dar mai ales pentru a dispune de partea de moștenire care îi revenea cumnatei sale. Când Françoise se mărită cu Jean Macquart, care lucrează ca argat în regiune, și așteaptă un copil, Buteau turbează căci acest intrus va anula pentru totdeauna speranța sa de a pune mâna pe averea cumnatei sale. El o violează pe Françoise, asistat de propria sa nevastă, care își aruncă sora într-o seceră și-i provoacă moartea: a doua crimă. Buteauâși vede visul împlinit, o moștenește pe Françoise și-l alungă pe bărbatul jecmănit. Cum moș Fouan fusese martorul. scenei, o nouă crimă nu-l costă nimic pe Buteau care-l sufocă pe bătrân în pat și-l arde apoi de viu: a treia crimă, de data asta, un paricid. E evident că o astfel de brută nu poate fi considerată un reprezentant t’pic al

țăranimii, și nici chiar Jésus-Christ, alcoolic   i leneș, sau Lise, lipsită de orice sensibilitate feminină. Nu toți țaranii francezi seamănă cu familia Fouan în care frații se urăsc re150 ciproci   i se coalizează cu to  ii împotriva p  rin  ilor lor. Francisque Sarcey, cam suspectat de simpatie fața de Zola, relevă m  re  ia shakespeariană a mo  ului Fouan care, întocmai ca un alt rege Lear, alungat   i prost tratat succesiv de cei trei copii ai s  ii, r  t  ce  te în noapte prin v  nt   i ploaie, în căutarea unui adăpost pe care nimeni nu i-l oferă.

  n *P  m  ntul* este un singur tip pozitiv de   aran, Jean Macquart, Provensalul, care nu se poate adapta la mentalitatea egoistă   i lacomă a proprietarilor din Beauce. Din această cauză, fiind singurul cu calităţi omenest  , el rămâne un străin, chiar pentru nevasta sa, fiind, în mod firesc, eliminat, ca un corp străin, din această comunitate de plugari lacomi   i respingători.

Prelu  nd schema din *Germinal*, *P  m  ntul*   ncepe cu sosirea lui Jean Macquart   i se încheie cu plecarea sa, atunci când, după cuvintele lui Heinrich Mann care considera acest roman punctul culminant în *Familia Rougon-Macquart*, „ceea ce rămâne e întinderea, ceea ce rămâne e ve  nicia. P  m  ntul se duce parcă în afara timpului epic, fără margini; capitoarele sunt sufluri ale ve  niciei, capitol al anotimpurilor, capitol al furtunii, al soarelui, al fiin  telor, al crimelor, capitol al iernii   i al morții, pământul se mi  c   mereu fără să se sf  r  seasc   nicăierea”³⁴.

Dacă țaranii lui Zola. sunt   i mai hrăpăreți decât aceia ai lui Balzac, e din cauză că într-o jumătate de veac procesul de f  r  mi  are a p  m  nturilor s-a accentuat,   mping  nd la exasperare noile genera  ii mereu mai sărace.

34 Heinrich Mann, Zola, Paris, Edit. de la Nouvelle Revue Critique, IV37, p. 32. 151

Înainte de a scrie *Pământul*, Zola avusese două lungi conversații cu Jules Guesde care, în timp ce sublinia consocințele nefaste ale regimului parcellar, preconiza totodată, ca unică soluție de viitor, naționalizarea solului.

În magistrala sa teză de doctorat consacrată acestui roman, Guy Robert. sublinia că tema principală din *Pământul* este opoziția constantă dintre micimea, josnicia, neputința omului și imensitatea, rodnicia impasibilă a pământului, opoziție care transpune cărții un suflu de epopee. S-ar putea aminti aici de Rousseau, dar la țărani lui Zola nu există viață sentimentală, cu excepția lui Jean Macquart. Iubirea lacomă de pământ se asociază la ei cu o sexualitate animalică deloc identică cu atracția afectivă: „Încăpățânat, mărginit, viclean, țăranul nu ascultă decât de interesul său. Patima pământului înăbușă în el toate celelalte sentimente, se confundă cu poftele. sale trupești. Același avânt îl face să vrea posesiunea pământului și a femeii. Această dragoste senzuală pentru glia asupra căreia se apleacă și din care își trage existența, cât și pentru femeia care îi aprinde simțurile, (...) caracterizează țăranul lui Zola”! Un fel de pansexualism străbate *Pământul*, ilustrat și prin cuplul Badeuil, devenit patronul unei case de toleranță la Chartres, unde se câștigă mai bine decât lucrând pământul. Țăranii fraternizează de altfel cu animalele. O adevărată simbioză se stabilește iarna între familia Buteau și vaca la Coliche care îi încălzește pe toți. Toate vitele fac parte din familie. Măgarul Gedeon a învățat. să tragă zăvorul cu gura și intră în bucătărie ca să caute pâine. O scenă burlescă din *Pământul* e aceea când Gedeon își potolește setea dintr-un ciubăr de vin și se îmbată, spre distracția stăpânilor săi care constată justetea expresiei „beat ca un măgar”. Cu mult mai puțin lăudabile, pur și simplu vulgare, sunt glumele scatologice cu care Zola a presărat *Pământul*, care

rămâne, cu toate aceste pete, un magnific imn adus pământului, pe care, atribuindu-i rolul principal, îl personifică adesea.

Pământul cuprinde frumoase descrieri de natură, splendide tablouri câmpenești, cum sunt cele din Beauce semănând cu o mare de verdeață primăvara ori, dimpotrivă, îngălbenită și arsă de secetă, la sfârșitul verii, sau uneori bântuită de o groaznică grindină. Realizând o fericită armonie între roman și epopee, între real și în t, *Pământul* păcătuiește prin scrâșnetele sale naturaliste, prin prioritatea acordată naturii fiziologice a omului în pofida personalității sale spirituale. Zola a creat excepționale personaje țărănești, contrastând cu figurile mult mai veridice din nuvelele sale *Nais Micoulin* ori *Jean Gourdon și anotimpurile vieții*.

VISUL (Le Reve)

VISUL E O OPERA SINGULARĂ înciclul *Familia Rougon-Macquart*, mai puțin neobișnuită, totuși, dacă e raportată la ansamblul operei lui Zola în care se situează între *Povestirile pentru Ninon* și *Cele patru evanghelii*. Scandalul provocat de *Pământul* încă nu se stinsese în 1888; apariția *Visului* a părut un rămășag, a. î! de mult era deosebită viziunea sa despre lume față de romanul precedent, și, în general, față de toate celelalte din ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Zola se silise, într-adevăr, să demonstreze că era capabil să schimbe radical modelul epistemologic, că nu se cantona numai în urâtenie, respingător, îngrozitor, că putea trece ușor de la violență la blândețe. Romancierul încerca să calmeze, în felul acesta, spiritele cele mai aprinse și, poate, să-i îmblânzească pe academic era, căci în 1890 își prezintă pentru prima oară candidatura la Academia franceză. Înlocui său însă va fi ales omul politic Charles de Freyenet. Zola își va repeta, încă de cinci ori, încercarea, după cum declara el fără falsă

modestie: „din moment ce există o Academie, trebuie să fac parte din ea”. Învins, rând pe rând, de Pietre Joii, Irmăst Lavisse, Jose-Maria de Heredia și alți candidați mai obscuri, Zola se alătură lui Balzac, Stendhal, Flaubert, Baudelaire etc., pe lista gloriilor literare refuzate de Academia franceză.

Unii istorici literari au vrut să vadă în *Visul* o efuziune a fericirii lui Zola în urma legăturii sale de dragoste cu Jeanne Rozerot. Armând Lanoux precizează totuși că, în momentul apariției romanului, Zola nu o cunoștea încă pe aceea care îi va dăruia doi copii. În realitate, *Visul* nu e rodul unei inspirații trecătoare, Zola declarând că romanul era prevăzut pentru a umple în *Rougon* căsuța rezervată studiului a ceea ce e „dincolo”. Considerăm *Visul* ca un interludiu în partitura impozantă a ciclului *Familia Rougon-Macquart*, Pierre Paraf reamintește că poezia are un loc important în opera lui Zola și că visul își revendică în ea drepturile sale: „Cine nu-și amintește de romanul care poartă acest titlu și care nu e deloc un accident în această serie măreață și întunecată; el vine logic, la timpul său, pentru că niciun tip uman nu trebuie să lipsească din această frescă vie”!

Visul e singurul roman al lui Zola care nu este rodul observației, ci al fanteziei și imaginației sale. I se pot descoperi, e adevărat, două surse livrești din care prima: *Notredame de Paris* a lui Victor Hugo. Romanul lui Zola e dominat de silueta maiestuoasă a catedralei din Beaumont (localitate fictivă), zidită în secolul al XII-lea. A doua sursă, ale cărei ecouri sunt de altfel destul de vagi, e *Legenda Sfântului Iulian Ospitalierul* de Flaubert. Așa cum acesta se inspirase dintr-un vitraliu de la catedrala din Rouen, Zola a clădește

Visul în jurul contemplării pasionate, de către t. Înăra Angélique” i vitraliului catedralei din Beaumont, care-l

reprezintă pe Sfântul Gheorghe. Visul Angelicăi constă în a crede că Sf. Gheorghe va coborî într-o zi din înaltul vitraliului său ca să vină la ea. Și, într-adevăr, pe măsura așteptării, un tânăr foarte frumos își face apariția acolo. E un pictor specializat în vitralii, numit Félicien, care se îndrăgostește și el de Angélique, în timp ce face o lucrare de restaurare. Cum el seamănă uimitor cu sfântul de pe vitraliu, imaginația înfierbântată a Angelicăi ajunge să confunde visul cu realitatea. Atmosfera romanului lui Zola e aceea a unei povești cu zâne, a unui univers de vis impregnat de poezie romantică, întrucâtva mistică. Ea e atemporală, ținând mai degrabă de Evul Mediu decât de al doilea Imperiu. Ceea ce leagă Visul de Familia Rougon-Macquart este ascendența maternă a Angelicăi, eroina romanului. Mama sa e Sidonie, sora celor trei frați Kougon și a Martei Mouret, dar nimeni nu știe cine e tatăl său, pentru că s-a născut la 15 luni după ce Sidonie rămăsese văduvă. Părăsindu și copilul, Sidonie o lasă pe Angélique în seama Asistenței publice care îl încredințează unei doici, de la care, când vârsta îi permite să învețe o meserie, ajunge în mâinile unei familii de tăbăcari. Maltratată de aceștia, Angélique fuge de la ei, ca și Cossette din Mizerabilii, și este adăpostită de cuplul Hubert, broderi d; veșminte bisericești, meserie care te face să te gândești la Evul Mediu. Oameni simpli, fără copii, soții Hubert se atașează de Angélique care cunoaște în sfârșit bucuria unui cămin. Educarea ei nu e totuși ușoară, căci Angélique are un caracter capricios, are toane, crize de orgoliu, alteori potop de lacrimi, însoțit de demonstrații exagerate de afecțiune. Depășind aceste 15 «greutăți, soții Hubert, care sunt oameni de treabă, fac din Ansélique o excelentă brodează care trăiește totuși în așteptarea lui, J, a - Frumos". Ea crede că minunea s-a împlinit când frumosul lucrător sticlă se introduce, sub un pretext oarecare, în

casa familiei Hubert. Félicien se dovedește un fals lucrător, fiind în realitate fiul episcopului din Beaumont, monseniorul Hauteœur. Sincer îndrăgostit de Angélique, fără să țină seamă de poziția sa socială, Félicien e silit să se supună voinței tatălui său, care aranjase mai de mult căsătoria sa cu o fată din clasa socială căreia îi aparținea și care îi interzice hotărât să continue această idilă fără viitor. În naivitatea ei de adolescentă, Angélique crede că-l poate îndupleca pe neînduratul monsenior și-și pledează cauza în fața lui, fără succes. Reclintând atitudinea domnului Duval-tatăl, din Dama cu camelii, monseniorul Hauteœur rămâne neînduplecat și pretinde despărțirea celor doi îndrăgostiți. Din acel moment, Visul alunecă pe panta unei melodrame lacrimogene. Angélique se prăpădește de lingoare, așa cum se întâmpla toarte des în literatura romantică. Între timp, monseniorul hărțuit de remușcări revine asupra hotărârii sale, autorizează căsătoria celor doi tineri, dar este prea târziu. Angélique, în culmea fericirii, are încă puterea să meargă la nunta, dar, la ieșirea din catedrală, își dă sufletul, în rochia de mireasă, depunând un sărut pe buzele lui Félicien. Deznodământul e convențional, constituind indirect un protest împotriva barierelor de clasă care se interpun în căsniciile din dragoste.

Implicațiile sociale ale acestei „bluette” (lucrare literară mică, fără pretenții, de obicei ca o glumă ușoară, dar bună), cum îi plăcea lui Zola însuși să numească *le roman expérimental*, sunt mult mai numeroase și atestă influența crescândă a socialismului utopic asupra romancierului. Unirea claselor sociale prin iubire și căsătorie este una din aceste implicații. *Visul* mai e, în multe privințe, o preală! mărire a muncii manuale. Zola găsește modele de existență sănătoasă și virtuoasă în soții Hubert, muncitori modești, echilibrați, altruști. Scenele care-i prezintă pe Hubert, pe

soția sa și pe Angélique la lucru, se înscriu printre cele mai realizate din roman. Félicien însuși a fost crescut de către unul din unchii săi în respectul muncii manuale. De aceea se și ocupă el de pictura pe sticlă.

Personajul negativ din *Visul* e monseniorul Hauteœur, un adevărat monstru al paternității, care a refuzat să-și vadă și să-și crească unicul fiu, pentru că acesta îl costase viața soției sale. De altfel, în urma acestei drame, Hauteœur s-a călugărit. Plin de toate prejudecățile clasei sale, monseniorul îl cheamă pe fiul său la el numai ca să-l însoare după pofta sa. Într-un articol, cam aspru cu *Visul*, Gilette Ziegler mărturisește: „Când am citit prima dată cartea, aveam speranța că-l voi vedea pe episcop, acest personaj plictisitor, murind înainte de sfârșit, dar vai, Angélique moare din dragoste, după cele mai bune tradiții romanești”³⁵. Făcând din acest personaj insensibil, inuman, un prelat, Zola își trădează încă o dată sentimentele anticlericale.

Desigur că *Visul* e departe de a fi cea mai bună carte a lui Zola. Personajul Angelicăi, destul de viu la început, devine în partea a doua a romanului prea „angelic”. Cât despre Félicien, el pare mai șters, netiind în măsură să lupte cu voința implacabilă a tatălui său. După convențiile romantice, Zola ar fi trebuit să-i facă să moară în ace ași timp cu iubita sa. Dacă n-a făcut i-o e din cauză că el ne lasă să înțelegem că iubirea lui Félicien era mai puțin incandescentă decât a Angelicăi. În sfârșit, catedrala din *Visul*, cu toată prezența ei impunătoare și atmosfera de legendă pe care o răspândește, nu are forța mitică a celei din *Notredame de Paris* a lui Victor Hugo.

Operă, - luată global - destul de dulceagă dar odihnitoare, o lectură plăcută, bună de pus în mâna fetițelor, *Visul* reprezintă latura romantică a lui Zola. Este

35 Gilette Ziegler, *Le Rêve*, „Europe”, nov. - dec., 1952, p. 73.

cel mai scurt dintre romanele scriitorului, aproape o povestire mai lungă, o oază de poezie, plasată între două stânci naturaliste, *Pământul* și *Bestia umană*, scoțând în relief predispoziția pentru lirism a lui Zola, de care el nu s-a îndepărtat niciodată.

BESTIA UMANĂ (La Bête humaine)

ARHIVELE LITERARE prezintă o curioasă fotografie reprezentându-l pe Emile Zola în redingotă și joben, cu lornionul pe nas, cocoțat pe platforma unei locomotive de tip vechi, alături de mecanicul în ținută de serviciu. Era în ziua de 15 aprilie 1889, zi în care Zola străbătuse, pe o locomotivă, traseul Paris-Mantes și retur, ca să se documenteze pe viu, în vederea romanului *Bestia umană* care a apărut în 1890. Trenul fusese deja menționat de Zola în *Prada*, *Cârciuma* și *Creație*, în calitate de element al acțiunii, dar el devine în *Bestia umană* principala sursă de inspirație a une opere literare. „De ce să credem că o gară e urâia?” se întreba Zola. După andantele liric din *Visul*, noul său roman reprezintă, chiar prin titlul său, o întoarcere radicală spre naturalismul exagerat. *Bestia umană* e povestirea unei succesiuni de crime, abil altoite pe evocarea tumultuoasă a mediului căilor ferate. E primul roman

1 Localitate situată la vreo 50 de km. de Paris, formală din 1G0 Mantes-la-Jolie și Mantes-la-Ville.

feroviar din literatura franceză, dacă nu chiar universală. Cânt al șinelor și al gărilor, *Bestia umană* valorează, poate, mai mult prin pulsația vieții feroviarilor decât prin înlănțuirea unei intrigi oarecum polițiste.

Marc Bernard remarcă pe bună dreptate că: „Fundalul pânzei e admirabil: locomotivele, gările, și acea senzație, atunci așa de nouă a vitezei, sunt utilizate ca un decor gigantic care revine din capitol în capitol, cu o putere magică. *Bestia umană* e crima pasională într-un

univers care e alcătuit numai din industrie”!

Rădăcinile romantice ale lui Zola îl fac să personifice locomotiva, poreclită Lison și evoluând în *Bestia umană* în chip de personaj de prim plan. Pentru iYnatole France, Lison era nemuritoare, iar romancierul care a creat-o, „cel mai mare liric al timpului său”. Jacques Lantier, mecanicul, e plin de afecțiune pentru locomotiva sa, pe care o curăță, o îngrijește, o dichisește, o mângâie ca și cum i-ar fi iubită. Lison e mediatoarea relațiilor stabilite între Jacques Lantier și fochistul Pecqueur: „Ei doi și mașina făceau o adevărată căsnicie în trei, fără ceartă niciodată”. Când se îndrăgostește de Séverine Roubaud, Jacques Lantier nu mai are pentru Lison aceeași afecțiune, e ca și cum ar fi înșelat-o, i se întâmplă chiar s-o repeadă. Pornind de la datele psihanalizei, Jean Borie consideră că „trenul e sexualizat în toate modurile, și mai întâi în modul cel mai elementar, pentru că el e mișcare, e viteză. Mișcarea, psihanaliza ne-o arată, e sexualizată la un nivel foarte arhaic” Personificarea locomotivei atineze culmea cu ocazia catastrofei provocată de un act or minal în oare ea își găsește moartea întocmai ca o ființă umană.

Locomotiva capătă astfel un loc important în romanul lui Zola. Arta personificării atinge o asemenea perfecțiune încât Gilles Deleuze ajunge să discearnă în titlu un sens ascuns: „Nu e oare aceeași situație cu locomotiva, ca și cu omenirea, în care vârtejul instinctelor trimite la o fisură secretă, astfel încât ea e Bestia umană? (...) Iar când Flore provoacă deraierea, nu se știe prea bine dacă mașina e asasinată ori dacă ea e aceea care ucide”!

Gilles Deleuze se referă la rolul foarte important pe care îl joacă „fisura” în *Familia Rougon-Macquart*. Semnificația termenului, după imaginea pe care și-o face Zola, se găsește în *Bestia umană*: „Familia nu era în echilibru stabil, multe aveau câte o fisură. El (Jacques

Lantier), în unele momente, simțea această fisură ereditară, nu din cauză că ar fi avut o sănătate șubredă, căci temerea și rușinea datorate crizelor sale îl slăbiseră doar altă dată, dar existau în ființa sa subite pierderi de echilibru, ca niște frânturi, niște goluri prin care eul său îi scăpa, în mijlocul unui fel de fum gros care deforma totul". Fiu al Gervaisei și frate cu Claude și Étienne Lantier, precum și frate vitreg cu Nana, Jacques Lantier are o ereditate încărcată care se manifestă prin momente subite în care nu-și mai aparține și ascultă de abominabila dorință de a ucide o femeie.

Bestia umană a fost scrisă în epoca în care cronicile ziarelor relatau cu lux de amănunte afacerea londoneză a lui Jack Spintecătorul, și nu e imposibil ca Zola să fi fost sub impresia crimelor îngrozitoare ale acestuia. S-a preferat, totuși, să se vadă la Zola mai degrabă intenția de a rivaliza cu Dostoievski din *Crimă și pedeapsă*. Romancierul rus e, de altfel, de două ori menționat în notele pregătitoare ale lui Zola pentru *Bestia umană*. Totuși este mare deosebirea dintre romanul psihologic și studiul omului fiziologic întreprins de Zola: „Jacques Lantier înlocuiește cu bicepșii metafizica mântuitoare a lui Raskolnikof” spune, într-un mod sugestiv, Paul Guth. Simplifică totuși portretul lui Jacques Lantier care e conștient de dedublarea personalității sale, încercând să lupte dramatic cu instinctul său ucigaș. Astfel, printr-un efort „in extremis”, el reușește să se desprindă din îmbrățișarea Florei, în momentul în care simte nevoia s-o ucidă. Scena se repetă cu amanta sa, Séverine Roubaud; în ultima clipă, Lantier reușește încă o dată să se stăpânească, dar aleargă, înnebunit, prin Paris, cu un cuțit în mână, în căutarea unei victime. El speră să-și vindece răul, ucigându-l pe soțul Séverinei, cu atât mai mult, cu cât acesta era autorul unei crime nepedepsite. Dar acest omor

gândit nu se îndeplinește, și, în final, ucigându-și amanta, Jacques Lantier își va potoli nebunia ucigașă. Caracterizându-se printr-o discontinuitate a eului său, Jacques Lantier nu e cel mai rău criminal din *Bestia umană*. Se pot număra în roman nu mai puțin de 12 crime descrise sau relatate. Cea mai senzațională e aceea comisă de subșeful gării din Le Havre, Roubaud, care ucide, din gelozie retrospectivă, pe bătrânul magistrat Grandmorin, după ce a aflat că acesta încercase s-o corupă pe soția sa, când era tânără. Crima are loc în expresul Paris-Le Havre, Séverine e complice și Jacques Lantier e singurul martor care a întrevăzut, într-o străfulgerare, oribila faptă, găsindu-se din întâmplare tocmai în acel moment pe rambleul căii ferate. Acesta e punctul de plecare al pasionantei intrigi polițiste din *Bestia umană* unde se ajunge la inculparea greșită a unui anumit Cabuche, acuzat și de asasinarea Severinei. Aici justiția e luată în derâdere în persoana stupidului judecător de instrucție Denizet, incapabil de a deosebi adevărul de neadevăr. Satira justiției își dublează intensitatea când Zola îl prezintă pe secretarul general al Ministerului de Justiție, Camy-Lamotte, având în mâini dovezile vinovăției lui Roubaud, dar nedându-le curs din motive politice: nu trebuia dată apă la moară opoziției. Dubla eroare judiciară comisă de judecătorul Denizet și condamnarea inocentului Cabuche fac să se presimtă, într-un mod straniu, afacerea Dreyfus care va izbucni câțiva ani mai târziu. Un alt criminal, mai odios decât Jacques Lantier, e feroviarul Misard care o ucide, cu doze mici de otravă, pe soția sa Phosie pentru că nu voia să împartă cu el cei o mie de franci moșteniți de la tatăl său. O crimă pasională înfiorătoare e comisă de Flora, fiica soților Misard. Îndrăgostită încă din copilărie de Jacques Lantier, și văzându-se refuzată, fără să ghicească motivele, chinuită,

în plus, de o gelozie frenetică, ea provoacă acea catastrofă a expresului, intenționând să-i omoare astfel pe Severine și Jacques. Aceștia scapă totuși nevătămați din accident – primul accident de cale ferată relatat într-o operă literară – care se soldează cu masacrul inutil al unei mulțimi de necunoscuți. Nu-i mai rămâne nimic altceva Florei decât să se arunce în fața unui tren, care trecea cu toată viteza printr-un tunel. Un ultim asasin din *Bestia umană* e Pecqueur, fochistul, care forma o echipă cu Jacques Lantier. Bețiv, afemeiat, el pendulează între soția sa, Victoire, din Paris și amanta sa, Philomene, din Le Havre, fiind răsfățat astfel la fiecare capăt al traseului 164 său zilnic. Pentru că Philomene se arată prea grăbită să-i placă lui Jacques Lantier, o furie plină de gelozie îl ațâță împotriva vechiului său prieten și într-o zi, împins și de beție, Pecqueur îl provoacă pe mecanic pe platforma locomotivei în mers. Provocării îi urmează o teribilă încăierare și, încheștați unul de celălalt, cei doi sunt târați sub roți și ciopârțiți într-o îngrozitoare revărsare de sânge și de măruntaie, în timp ce trenul își continuă singur mersul halucinant, cu o viteză tot mai mare și fără știrea soldaților pe care îi ducea spre graniță.

Groaznica moarte a lui Jacques Lantier apare ca o pedeapsă, ca o manifestare a justiției imanente, exact ca pentru Renée ori pentru Nana. Nu putem, totuși, să nu vedem aici o consecință a distrugerii locomotivei Lison. Pe o altă locomotivă, legăturile de afecțiune care-i uneau pe Pecqueur și Jacques în dragostea lor comună pentru mașină s-au sfărâmat și s-au transformat într-o dușmănie de moarte.

Dacă atmosfera, cadrul, agitația, trepidația vieții feroviare sunt de o veridicitate emoționantă, feroviarilor lui Zola sunt mai puțin reprezentativi pentru clasa lor. Ca și în romanul *Cârciuma*, nu s-ar putea vedea în aceste brute,

bețivi și asasini, reprezentanții tipici ai clasei lor. *Bestia umană* nu are, de altfel, pretenția de a fi un roman politic, dar dacă vrem să tragem concluzii de acest fel, el reprezintă desigur un pas înapoi în raport cu *Germinal*. El reprezintă rezultatul înclinației naturaliste a lui Zola. Niciodată acesta nu va acumula mai multe acte de violență în tot ceea ce va scrie după *Bestia umană*. La crimele, sinuciderile, catastrofele menționate mai înainte, se adaugă violul miciei Louissette, sora Florei, comis de desfrânatul 165

Grandmorin, ticăloșie în urma căreia fetița înnebunește și moare la prietenul său Cabuche.

Cu *Bestia umană* limba literară se îmbogățește cu lexicul tehnic al căilor ferate de care Zola profită cel dintâi. Termenii tehnici dau cărții un halou de civilizație modernă și creează mediul propriu societății timpului nostru.

BANII (L'Argent)

INEXISTENT ÎN PLANUL INIȚIAL al ciclului *Les Rougon-Macquart*, un roman despre marea finanță devenea indispensabil, pe măsură ce secolul înainta, aservindu-se tot mai mult unei oligarhii financiare care dispunea de destinele societății. În epoca lui Balzac, un Grandet încerca o voluptate infinită mângâind monedele de aur pe care le strângea în casa lui de fier. Cincizeci de ani mai târziu nu se mai tezauriza aur, ci se negociau acțiuni, titlurile cesionabile reprezentând o fracțiune a capitalului social al unei societăți anonime. Locul casei de bani e luat de Bursă unde se joacă „à la hausse” (la urcare) ori „à la baisse” (în scădere) și unde speculațiile financiare pot îmbogăți sau ruina un om doar în câteva ore. În *Prada*, Zola explorase dedesubturile speculației imobiliare. El reia același personaj Saccard, în *Banii*, aruncându-l, de data asta, în speculația mobilă. Destul de neexperimentat în

materie de finanțe, Zola se dedică unei documentări intense. El pare a se fi interesat de aceste probleme încă din 1883, când a scris o prefață la romanul lui 167

Alfred Hamon, *Un mare bancher, studiu financiar*. Printre lucrările consultate de Zola, trebuie menționate *Memoriile unui misit* de dramaturgul Ernest Feydeau, autorul piesei *Fanny*. El a cunoscut, desigur, și studiul lui Jules Valles, *Banii* (1857), care îi sugerează, poate, titlul romanului său. Romanul ar fi putut tot atât de bine să se intituleze *Bursa*, căci aceasta e instituția ciclopică care polarizează toate forțele în acțiune. Bursa este un câmp de bătaie unde se dă lupta fără milă între cei doi protagoniști ai romanului, Saccard și Gundermann. Zola a petrecut multe ore în acest templu al banilor, – una din cele mai mărețe construcții din Paris, – ca să observe agitația mulțimii, tehnica operațiilor financiare, atmosfera care domnea acolo. Pentru urzeala romanului său, scriitorul a utilizat peripețiile faimosului crah al „Uniunii generale” care se produsese în 1882. Acesta a fost unul din cele mai mari scandaluri financiare din timpul celei de a treia Republici pe care Zola îl dă înapoi spre anii celui de-al doilea Imperiu. El a fost sever criticat pentru acest pretins anacronism, fără a se ține seama că *Banii* era un roman și nu un manual de istorie. Analizând această problemă, într-un articol: „*Banii, roman și realitate*”, Jean Bou vier demonstrează că, dacă Balzac scrie la sfârșitul lumii vechii economii, cu caracter rural, Zola a surprins societatea în momentul când, începând din 1850, Franța se îndreaptă pe calea capitalismului industrial. Prin urmare, realitățile economice din 1891, când apar *Banii*, n-ar putea să difere prea mult de cele ale celui de-al doilea Imperiu: „Zola n-a comis păcatul anacronismului: căci el nu-l putea 168 comite. Natura lucrurilor capitaliste, în identitatea lor, a ușurat, fundamental, adaptările sale de artist și

construcțiile sale românești”³⁶.

După procedeul balzacian, Zola a făcut din Saccard unul din pivoții ciclului *Familia Rougon-Macquart*, prin reapariția sa în mai multe romane. După anii de tinerețe, consemnați în *Izbânda familiei Rougon*, Saccard devenise protagonistul romanului *Prada*. El joacă rolul unui figurant în *Bucuria de a trăi* și redevine personajul principal în *Banii*. Are acum 50 de ani, e văduv a doua oară și ruinat. Ambiția și geniul afacerilor îl fac să urce din nou, repede, panta. El fondează „Banca Universală” în jurul căreia organizează o imensă publicitate care se sprijină pe o gazetă „Speranța”. Printr-o abilă lovitură de bursă, Saccard își reface averea, își mărește capitalurile și se fixează ca rival al lui Gundermann, regele băncii evreiești, al cărui model a fost, pentru Zola, bancherul Rothschild. Lupta care-l opune pe Saccard lui Gundermann e epică. Cei doi magnați ai finanței sunt, de altfel, complet diferiți. În timp ce Saccard reia modul de viață ce-i plăcea în *Prada*, unde afișează mereu alte amante, Gundermann, e drept, în vârstă de 60 ani, e un om de o sobrietate aproape ascetică, se scoală la ora 5 dimineața și se apucă zilnic de treabă cu o regularitate mecanică. El duce un trai modest, chiar meschin. Gundermann nu mai e figura clasică a avarului care tezaurizează; el este un rechin al finanței traficând miliardele, cu viclenie și prudență, pândind cu răbdare marea lovitură, domnind ca un stăpân absolut asupra vieții economice și politice a vremii sale. Mai calm decât Saccard, de un cinism înfricoșător, Gundermann va fi biruitor și-și va duce rivalul la faliment. Saccard e condamnat la 5 ani închisoare, dar el va ști să se ridice din decăderea sa, căci îl regăsim în *Doctorul Pascal*, ca director al unui ziar republican, după căderea Imperiului.

36 Jean Bouvier, L'Argent, roman et réalité, „Europe”, avril-mai 1968, p. 56.

Printr-o răsturnare ironică a lucrurilor, el este cel care-l va proteja acum pe fratele său, Eugene Rougon, compromis prin rolul jucat sub Napoleon III. Așadar, cariera lui Saccard nu s-a terminat în *Banii*, eșecul său nu e decât trecător; la asta ne putem aștepta din partea unui om de calitate sa, care nu era la prima reabilitare spectaculoasă. Afacerist fără scrupule, cu capul mereu plin de proiecte îndrăznețe, de un egoism feroce, Aristide Saccard e un produs tipic al acestei febre a speculației, această sete de plăceri care caracterizează al doilea Imperiu. De aceea el e și unul din personajele cele mai reprezentative din *Familia Rougon-Macquart*, putând susține, prin statutul său tipologic, comparația cu eroii lui Balzac.

În jurul lui Saccard, roiește o întreagă pletoră de afaceriști și de profitori, șacali lacomi, la pânda oricărei combinații susceptibile de a face să se câștige bani. Dacă Zola a optat în final pentru titlul *Banii*, aceasta a fost din cauză că a vrut să atribuie acestui zeu al societății moderne, locul pe care-l deține efectiv. Romanul său e demonstrația ineluctabilă a ravagiilor produse de bani în conștiințele umane: „Ravagiile banilor, motor esențial și la Balzac, sunt ravagii în comportarea individuală; banii pasionează, înnebunesc, descompun femeile, animalizează bărbații. Dar Balzac n-a văzut banii mânuind colectivitățile, ridicându-le una contra celorlalte, simbolizând și provocând, cauză și efect, toate episoadele războiului social. Exceptând geniul, Balzac are o viziune de notar, Zola o viziune de economist și de sociolog primar”, Atmosfera Bursei, cu valurile sale de agiotori, vacarmul său asurzitor, busculada publicului, e miraculos reînviată de Zola care mânuiește, cu mai mult brio ca oricând, grupurile, orchestrează zgomotele, subliniază gesturile, observă atitudinile. *Banii* oferă unul din tablourile cele mai edificatoare ale forței lui Zola de a însufleți mulțimile.

El încearcă să găsească un antidot la această dezlănțuire de pasiuni brutale generate de sistemul capitalist. Acesta e socialismul. Îndreptându-și gândurile spre viitor. Zola introduce în romanul său un personaj episodic. Sigismond Busch, adept al lui Karl Marx, care schițează planul societății viitoare, colectiviste. Într-o scrisoare din 9 iulie 1890, Zola declara prietenului său olandez J. Van Sauten Kolff: „Nu numai că am vrut să studiez rolul actual al banilor, dar am dorit să indic ce-a fost altă dată posesiunea lor, ceea ce va fi, poate, mâine. De aici o întreagă parte istorică și una socialistă. De câte ori întreprind acum un studiu, mă lovesc de socialism”. Figura lui Sigismond Busch e totuși destul de palidă și corespunde, într-un mod destul de aproximativ, chinului unui revoluționar marxist. E un teoretician de cabinet, izolat de mase, care se ocună de orice, afară de pregătirea revoluției sociale. El crede, naiv, că evoluția însăși a capitalismului, prin concentrarea capitalurilor, e suficientă pentru a le transforma, odată venit momentul, într-un capital social unitar și a instaura, în acest chip, o societate ideală de dreptate și fericire. E adevărat că Zola a fost mult mai orbit de socialismul utopic decât de socialismul științific al lui Marx, ceea ce va deveni și mai evident în romanele posterioare ale ciclului *Familia Rougon-Macquart*.

Banii e un roman care intimidează, întrucâtva, prin tehnicitatea unor pasaje, prin abundența termenilor de specialitate. Pentru un cititor contemporan din țările socialiste, sistemul însuși al operațiilor de bursă trebuie să fie decodificat. Zola era conștient că trebuia să înfrumusețeze romanul introducând un personaj feminin care să facă să vibreze coardele sensibile ale cititorului, El mărturisea în scrisoarea sa către Van Sauten Kolff, mai sus menționată, că se trudise mult să creeze un astfel de

personaj: „Cu ceea ce sunt destul de mulțumit, e crearea tipului de femeie care va domina acțiunea; căci mi-a fost foarte greu să introduc o femeie acolo”. E vorba de Caroline al cărei destin va fi legat de al lui Saccard. Orfană la 18 ani, ea a dat meditații pentru a-și câștiga existența și a-și ajuta fratele intrat la Școala Politehnică. Cucerită de înfățișarea atrăgătoare a unui om de afaceri, ea se căsătorește cu el, dar căsnicia e nefericită, căci soțul e bețiv și brutal, o maltratează și o amenință chiar că o va ucide, într-o criză de gelozie neîntemeiată. Caroline se desparte de soț și se duce să trăiască lângă fratele ei, devenit inginer. Ea îl însoțește în Egipt și Siria, se instruiește citind cărțile unor economiști, filosofi etc., învață limbi străine, fără ca prin aceasta să devină o pedantă. Întoarsă în Franța, Caroline Hamelin îl cunoaște pe Saccard care se folosește de calitățile fratelui ei făcându-și-l asociat. Ea devine intendentă lui Saccard, se inițiază în speculațiile sale financiare, se obișnuiește cu poznele lui. Din punct de vedere sentimental, Caroline trăiește cu iluzia de a fi luată în căsătorie, după moartea iminentă a soțului ei, de către un vechi doctor, Beaudoin. În ziua în care află că acesta se căsătorește cu o moștenitoare bogată, ea cedează, de ciudă, poftelor brutale ale lui Saccard și devine amanta acestuia. Admirând energia, puternica personalitate a lui Saccard, Caroline ajunge să-l iubească, fapt de care își dă seama când descoperă una din infidelitățile sale. Nu vrea, însă, să-i judece nici viața particulară, nici cea publică, mulțumindu-se uneori, cu bunul ei simț înăscut, să-l contrazică, mai ales în ce privește opiniile sale exagerate despre problema evreiască. Când Saccard, păcălit de Gundermann, tună și fulgeră împotriva evreilor, tratându-i ca pe un neam blestemat, Caroline îi răspunde: „Pentru mine, evreii sunt oameni ca toți ceilalți. Dacă sunt aparte,

e din cauză că li s-a cerut să fie așa". E o profesiune de credință antirasistă care prevestește atitudinea pe care Zola o va lua, câțiva ani mai târziu, în afacerea Dreyfus.

Fără a egala idealul moral reprezentat de Denise (*La Fericirea femeilor*), Caroline e unul din personajele feminine cele mai seducătoare din *Familia Rougon-Macquart*. Ea are o personalitate complexă și o viață psihică intensă, deși reținută. Trebuie să urmeze un drum destul de întortocheat încercând să se realizeze ca femeie. Caroline nu ajunge în paradisul visat, însă, experiențele ei de viață o conving că acesta nu există pe pământ. De aceea, se resemnează în fața faptului împlinit, fără să se controleze, și acceptă legătura cu Saccard, care îi aduce totuși unele satisfacții. Ea nu reușește, cu toate acestea, ca Denise să-l influențeze și să-l abată de la afacerile lui necurate. Personaj uman adevărat, ponderat dar sensibil, în căutarea fericirii sale intime, dar neizbutind s-o atingă, Caroline e aproape un tip racinian. Ea e singura rază de lumină în *Banii*.

În afară de atmosfera întunecată, grea, în care e cufundat acest templu dedicat zeului „ban” care se numește Bursa, Zola adaugă romanului său câteva scene de violență, precum sinuciderea agentului de schimb Mazaud care își zboară creierii în urma escrocheriilor sale, ori violul comis de un fiu natural al lui Saccard, Victor, asupra tinerei Alice de Beauvilliers. E posibil ca Zola să fi vrut să simbolizeze prin aceasta prăbușirea aristocrației, dar scena e exterioară romanului și pare lipită, conform obiceiului său, ca să precipite ritmul evenimentelor, în apropierea deznodământului.

Carte masivă, bine construită, *Banii* nu constituie o lectură emoționantă, susceptibilă de a face să se înmulțească tirajele. Dar, cu toate acestea, e unul din romanele-cheie ale ciclului *Familia Rougon-Macquart*, fără

de care întreaga perioadă istorică a celui de-al doilea Imperiu nu ar putea fi înțeleasă. Cu *Banii*, Zola a ținut chiar în centrul fenomenelor economice și sociale esențiale ale societății în care se mișcă eroii săi.

PRĂPĂDUL (Le Débâcle)

RĂZBOIUL FRANCO-PRUSAC din 1870 - 1871 îi mai inspirase lui Zola nuvela *Atacul morii*, cu care se deschid *Serile - de la Medan* (1880). Evenimentul era totuși prea important și răscolise prea mult Franța pentru ca Zola să nu-i acorde o atenție pe măsura dimensiunilor sale. El reprezenta, pe de altă parte, ultimul act al unui regim istoric între limitele căruia autorul își situase „Istoria naturală și socială a unei familii” și pe care, desigur, nu-l putea ignora.

175

Neluând parte la campania militară, Zola atacă povestirea nu ca istoric, ci ca martor. Documentarea sa obișnuită ia forma unei călătorii chiar pe locurile războiului. Însoțit de soția sa, Zola urmează exact drumul parcurs de corpul VII de armată, de la Reims la Sedan, notează relieful regiunii, execută schițele caselor pe care le va descrie în romanul său, stă de vorbă cu martorii oculari ai luptelor. Rezultatul observațiilor sale e consemnat într-o culegere de note, intitulată *călătoria mea la Sedan* în care Zola se dovedește un excelent reporter modern. Această călătorie, ca și efortul considerabil cerut de redactarea romanului *Prăpădul*, a constituit unul din motivele pentru care a refuzat o candidatură legislativă ce i se oferise. Era vorba de un loc de deputat devenit vacant la Paris. Zola refuză invitația printr-o scrisoare în care spune: „Mandatul de deputat e unul din cele mai grele pe care le cunosc, când vrei să nu fii un deputat leneș; iar eu cum sunt un om conștiincios și muncitor, prefer înainte de orice să-mi termin opera”. De altfel încă din 1891, Zola era

ocupat cu funcția sa de președinte al Societății Oamenilor de Litere. În timpul celor 4 ani consacrați acestei sarcini, el s-a îngrijit de mărirea casei de pensii, de consolidarea drepturilor proprietății literare și a inițiat executarea unei statui a lui Balzac, insistând să i se încredințeze lui Rodin lucrarea. La 18 mai 1893, Zola a prezidat la Paris banchetul Asociației generale a Studenților; el i-a îndemnat la muncă, spunând: „... singurul popor puternic e poporul care muncește, iar singură munca dă curaj și credință”. Zola reprezintă, în același an, Societatea Oamenilor de Litere, la Congresul internațional al Presei, la Londra. În calitate de președinte al Societății a luat cuvântul la funeraliile lui Guy de Maupassant; tot el va spune un adio suprem lui Edmond de Goncourt (1896) și lui Alphonse Daudet (1897).

La documentarea *de visu* pentru *Prăpădul*, Zola adaugă lectura atentă a lucrărilor unor istorici francezi și germani, ca și a mai multor carnete de drum redactate de foști combatanți, surse deosebit de prețioase prin adevărul și sinceritatea lor. Grija documentării merge așa de departe la Zola, încât îi cere prietenului său Van Sauten Kolff detalii asupra echipamentului soldaților și ofițerilor prusaci. Când a intrat în deplină stăpânire a subiectului său, romancierul l-a ordonat simetric în trei părți, împărțite fiecare în opt capitole. Partea centrală, consacrată bătăliei de la Sedan, e încadrată de ceea ce s-ar putea numi: „Înainte de Sedan” și „după Sedan”. Ansamblul cărții constituie cel mai masiv dintre romanele care au intrat în alcătuirea ciclului *Familia Rougon-Macquart*, cam 650 de pagini.

Prăpădul apare în luna iunie 1892. Într-un articol publicat în „Le Figaro” din 1 septembrie 1891, Zola anunțase cum va fi romanul său: „Nu mai e cazul să ascundem sau să scuzăm înfrângerile noastre. Trebuie să

le explicăm și să le acceptăm teribila lecție. O națiune care a supraviețuit unei astfel de catastrofe e o națiune nemuritoare, invincibilă în vremurile viitoare. Din această groaznică pagină de la Sedan, aş vrea să rezulte o vie încredere, strigătul însuși al reînălțării noastre”. Romanul lui Zola descrie, într-adevăr, fără menajamente, înspăimântătoarea înfrângere militară a Franței, prăbușirea unei dinastii puțin populare, scufundarea unui întreg regim căruia cele 18 volume anterioare din ciclul *Familia Rougon-Macquart* îi dezvăluiseră colțurile cele mai ascunse.

177

Severă condamnare a celui de-al doilea Imperiu, *Prăpădul* e, totodată, un roman antimilitarist, urmând cu consecvență făgașul trasat de *Serile de la Medan*. Zola dezvăluie curajos faptul că poporul francez fusese victima nevinovată a unei politici nefaste hotărâtă fără știrea sa: „Dacă Badinguet³⁷ și Bismarck – declară unul din soldați – au vreo neînțelegere să se răfuiască singuri cu pumnii și fără să pună pe drumuri sute de mii de oameni care nici măcar nu se cunosc și care n-au poftă să se bată” – declară un personaj din *Prăpădul*. Însuși subiectul din *Prăpădul* îi oferea lui Zola un larg evantai de descrieri de factură naturalistă, de care se folosește din belșug: murdărie, noroi, oboseală, marșuri istovitoare, prin ploaie și vânt rece, foamete și sete, boli, răni, mutilări, morți, distrugeri, ruine etc. – suferințele îndurate de poporul francez depășesc imaginația cea mai aprinsă. Personajul principal din *Prăpădul* este armata. Scenele de masă ocupă centrul tabloului și Zola se întrece pe sine însuși în arta de a mișca cu ușurință mulțimile, de a face să se deplaseze trupele în marș.

Prăpădul abundă în descrieri de mulțimi

37 Badinguet, poreclă ironică dată lui Napoleon III.

mișunătoare, Zola fiind un bun cunoscător al psihologiei maselor: tabloul de la Sedan, în ajunul capitulării, acela al lagărului de prizonieri de la Iges ori zugrăvirea halucinantă a Parisului asediat, unde lumea mănâncă pisici, câini, șoareci și ciori. De neuitat, de asemenea, atmosfera îngrozitoare a infirmeriei, improvizată într-o casă și rapid copleșită de valul răniților și bolnavilor; în mijlocul acestora se zbate un medic extenuat de atâtea operații și amputări de mâini sau picioare.

Dacă Zola e plin de admirație și de compătimire pentru eroicul popor francez, care a suferit martirajul războiului, el e, în schimb, foarte sever cu conducătorii săi. *Prăpădul* dezvăluie deschis cauzele adevărate ale înfrângerii: corupția regimului, incapacitatea șefilor militari, proasta organizare a armatei. Puștile devin iute inutilizabile din cauza lipsei pieselor de schimb. Furgoanele de aprovizionare sunt adesea dirijate spre locuri de unde trupele au plecat. Se omite distrugerea unui pod pe care dușmanul îl trece fără trudă. Con17» fuzia crește când comandamentul se schimbă de trei ori într-o singură zi. Romanul lui Zola critică propaganda oficială care întreținea o atmosferă de optimism inconștient. Propaganda era așa de mare încât soldații francezi erau convinși că războiul urma să fie o simplă plimbare de la Strasbourg la Berlin. Neștiința Staitului-Major făcuse să se împartă ofițerilor doar hărți ale Germaniei, netrecând prin mintea nimănui ipoteza că luptele urmau să se desfășoare și pe teritoriul Franței. Presa gемеа de știri false, strigând victorii închipuite ori difuzând absurdități, precum ca Bismarck fusese făcut prizonier sau că suferea de diaree!

Deși principalul erou din *Prăpădul* e mulțimea, poporul francez îmbrăcat în uniforme militare, romanul nu e lipsit totuși de personaje individualizate, aparținând diverselor clase și categorii sociale. În prim plan, caporalul

Jean Macquart – fostul țăran din *Pământul* – și avocatul în uniformă militară, Maurice Levasseur – purtătorul de cuvânt al autorului. Reprezentând partea sănătoasă, cinstită a poporului francez, Jean Macquart și Maurice Levasseur, legați printr-o solidă prietenie, se vor afla totuși – prin fantezia autorului, însă, – pe baricade opuse, în timpul Comunei. Să mai reținem, printre personajele pozitive, pe sora geamănă a lui Maurice, Henriette, și pe soțul ei Weis, care va fi executat de prusaci. De cealaltă parte, capitularzii, precum industriașul Delaherche care tremură pentru fabrica sa din Sedan și simte o bucurie involuntară auzind ordinul de a se înălța drapelul alb. Când capitularea e un fapt împlinit, el găzduiește un căpitan german, în compania căruia lumea petrece seri fermecătoare, animate de Gilberte Delaherche, soția lui, al cărei libertinaj se accentuase și mai mult în timpul războiului. Amantă a căpitanului Beaudoin, Gilberte se consolează ușor după moartea acestuia, în brațele tânărului sergent, Edmond Lagarde, în plin Sedan ocupat. Printre profitorii ostilităților, bătrânul țăran chiabur Fouchard își umple ciorapul cu bani, vânzând la negru, și scuzându-se că furniza prusacilor carne stricăță.

Un episod din *Prăpădul* e consacrat Comunei. Zola evocase și mai înainte câteva ecouri ale acesteia în nuvela sa *Jacques Damour* din 1884. Romancierul nu fusese un martor direct al revoluției proletare din 1871. El nu i-a înțeles deloc semnificația, dar, conform idealului de echitate care l-a călăuzit întotdeauna, a vrut să dea o povestire imparțială a evenimentului celui mai criticat de către toți istoricii burghezi. Îndrăzneala lui Zola de a fi acordat un loc Comunei, în romanul său, era mare. Grijă pentru obiectivitate, îi poruncește să introducă în *Prăpădul* un tip de muncitor de clasă, Chouteau, leneș și chefliu, care, în gheara unei psihoze anarhice, dă foc clădirilor din

Paris, în timpul zilelor Comunei. Chouteau e, astfel, pus alături de călăii sângeroși ai comunarzilor. Aceeași dorință de a fi imparțial îl determină pe Zola să-i opună pe cei doi prieteni, Jean Macquart și Maurice Levasseur, făcând, în mod curios, din primul, - om din popor, - un adversar al Comunei, pe când cel de-al doilea, - intelectual - înstărit dar luminat, - îmbrățișează cu entuziasm cauza insurecției pariziene. Acest deznodământ melodramatic i-a fost inspirat, poate, lui Zola, de acela din *Cronica domniei lui Carol IX* de Prosper Mérimée, în care Bernard de Mergy comandă focul, plutonului care rănește de moarte pe propriul său frate, Georges. „Tot ce era nou, cu adevărat revoluționar, în acțiunea Comunei și în spiritul comunarzilor îi scăpase (lui Zola) ” - afirmă Roger Rizoll într-un articol deosebit de aspru față de autorul acestui roman. Aceasta explică de ce Zola nu scoate efecte din scenele de masă, în ce privește episodul Comunei. Nu se va exagera, totuși, niciodată, subliniindu-se vigoarea cu care Zola dezaprobă sângeroasa represiune a comunarzilor, de către trupele guvernului de la Versailles. Henri Mitterand îl acuză pe Zola de a-l fi simpatizat pe Thiers și că „i s-a întâmplat să-l laude”.³⁸ Ceea ce poate fi citit în *Prăpădul* infirmă însă această aserțiune: „Thiers, ales în 26 departamente, aclamat șef al puterii executive, deveni în ochii săi *monstrul*, omul *tuturor minciunilor și tuturor crimelor*”. Sau mai departe: „Thiers trebuia să rămână *legendarul asasin* al Parisului”. În schimb, Zola introduce în *Prăpădul* secvența morții eroice a lui Delescluze, unul din liderii cei mai populari ai Comunei: „În amurg, în debandada ultimilor membri ai Comunei, Delescluze își luase bastonul, și venise liniștit, ca un om ce se plimbă, până la baricada care închidea bulevardul

38 H. Mirierand, Zola devant la Commune, „Les Lettres françaises”, 3 iulie 1958.

Voltaire, pentru a cădea acolo ca un Erou". Comuna va mai fi evocată, în treacăt, în *Doctorul Pascal*, căci eroul cel mai avansat din punct de vedere politic, Étienne Lantier, a devenit comunard și a fost deportat în Noua Caledonie.

Conform formulei romanului istoric, Zola face să coexiste în *Prăpădul* personaje fictive cu altele reale: Napoleon III, Bismarck, mareșalul Mac-Mahon, generalii Donay, Ducrot, Wimpffen. Figura lividă a împăratului, aspru judecat de supușii săi, e, parcă, o prezicere a catastrofei.

Zola a fost violent atacat pentru că l-a prezentat pe Napoleon III fardat, ca să nu demoralizeze armata cu tenul său palid. El nu e mai blând cu mareșalul Mac-Mahon, care, după ce a fost învins de prusaci, a făcut ravagii împotriva ultimilor comunarzi refugiați în cimitirul Père-Lachaise: „Mareșalul Mac-Mahon, învinsul de la Froeschwiller, a cărei proclamație acoperea zidurile, anunțând victoria, nu mai era decât învingătorul de la Père-Lachaise”.

De la *Cârciuma* încoace, Zola nu mai folosea un limbaj așa de crud în romanele sale. Sugerând vorbirea autentică, populară, a soldaților, *Prăpădul* nu evită întorsăturile de frază, sau termenii îndrăzneți. Urechile puritanilor și ipocriților au fost ofensate, ceea ce a constituit un motiv în plus pentru denigrarea romanului lui Zola. căci. Într-adevăr, *Prăpădul* a fost unul din romanele sale cele mai defăimate. Într-o epocă în care Franța de-abia ieșise din aventura revanșardă a generalului Boulanger, mediile militare nu-l puteau ierta pe Zola că a arătat cauzele reale ale înfrângerii din 1870-1871. Un colonel îl acuză pe Zola că a insultat armata și a demoralizat națiunea. Mai mulți generali nu vor să admită că armata fusese rău comandată și prost echipată. Ciudat, chiar și un căpitan german, Tensa, îi reproșează, la nadul

său, lui Zola, într-o scrisoare adresată ziarului „Figaro”. de a fi nesocotit valoarea armatei franceze, ceea ce făcea victoria germană prea ușoară. Ceea ce a sunărat cel mai mult mediile de dreapta a fost, desigur, atitudinea antimilitaristă a romanului lui Zola. *Prăpădul* prezintă războiul așa cum este el, oribil, devastator, ucigător. Romanul e o punere în gardă contra oricui ar vrea să preamărească războiul, deși Zola îl considera pe acela din 1870 - 1871 ca o necesitate pentru salvarea poporului francez, aservit de regimul nefast al lui Napoleon III. Cu ocazia banchetului oferit în onoarea 182 lui Zola, în 1893, pentru a sărbători încheierea ciclului

Familia Rougon-Macquart, un general s-a ridicat pentru a spune:

— „Doresc din toată inima ca ilustrul meu prieten, după *Prăpădul*, să ne dea *Triumful*”.

— „Generale, asta depinde de dv”. - răspunse Zola cu umor.

Nu toată opinia publică a fost, însă, ostilă romanului *Prăpădul*. Verlaine i-a scris lui Zola, declarându-i că îl considera cea mai bună carte a sa. Anatole France, care-l criticase așa de mult pe Zola pentru *Pământul*, se înclină de data aceasta și relevă, într-un articol din „Le Temps”, sensul epic și instinctul mulțimilor scoțând în evidență marele merit al autorului, de a fi făcut să trăiască sufletul armatei franceze, nefericită în acele momente. Un alt vechi adversar al lui Zola, Paul Margueritte, care semnase „Manifestul celor Cinci” împotriva romanului *Pământul*, foarte emoționat de frumosul rol atribuit tatălui său, generalul Margueritte, în *Prăpădul*, îi trimite o scrisoare de mulțumiri, căindu-se de ceea ce el numește „o faptă rea”. Se merge atât de departe, încât, până și monarhistul Léon Daudet își exprimă admirația pentru romanul lui Zola.

Prăpădul e una din piesele de bază ale ciclului *Familia Rougon-Macquart* și cea mai importantă, alături de *Germinal*, judecând numai după răsunetul lor. Ea e prototipul unei serii mondiale în care se găsesc *Focul* de Barbusse, *Viața martirilor* și *Civilizație* de G. Duhamel, *Crucile de lemn* de Roland Dorgelès, *Pe frontul de vest nimic nou* de Erich Maria Remarque” Adio, arme de Hemingway, cărora putem să le adăugăm romanele bine cunoscute ale lui Rebreanu, Cezar Petrescu și Camil Petrescu.

Prăpădul rămâne cronica cea mai completă și mai răscolitoare a războiului franco-prusac din 1870 - 1871, 183

făcând să reînvie acest eveniment considerabil al istoriei Franței mai bine decât au făcut-o toate lucrările istoricilor luate la un loc.

După o statistică întocmită de Auguste Dezalay, cu privire la edițiile lui Zola, apărute între 1885 - 1923, *Prăpădul* deține, cu 265.000 exemplare, primul loc din seria *Familia Rougon-Macquart*, urmat de aproape de *Nana* cu 256.000 exemplare.

DOCTORUL PASCAL (Le Docteur Pascal)

ODATĂ CU *PRĂPĂDUL*, perioada fixată de Zola, pentru a nara istoria naturală și socială a familiei Rougon-Macquart, era depășită. Autorul dă totuși vastului său ciclu un epilog, al cărui cadru temporal trece dincolo de al doilea Imperiu și ne duce până în Republica a treia. Acesta e *Doctorul Pascal*, al 20-lea și ultimul roman din seria *Familia Rougon-Macquart*, roman care încheie imensa frescă.

Frate al lui Eugene, al Sidoniei și al lui Aristide (zis Saccard), ca și al Marthei Mouret, Pascal Rougon fusese un personaj secundar în mai multe romane anterioare. Total deosebit de frații săi, el este un savant, retras la

Plassans, de unde trimite memorii Academiei de Științe, încă din *Izbânda familiei Rougon*. Aflăm din *Prada* că a adus-o la el pe nepoata sa Clotilde, în vârstă de 7 ani, fiica lui Saccard, orfană de mamă. E întâlnit îngrijind săracii și salvându-l de la moarte pe nepotul său Serge Mouret, în *Greșeala abatelui Mouret*. Acum are 60 de ani și trăiește la Souleâade, lângă Plassans, împreună cu nepoata sa, Clotilde, și fidela sa servitoare, Martine.

Pensia de 6.000 de franci îi ajunge pentru o existență modestă și dezinteresată. Pascal Rougon n-a păstrat decât o clientelă de prieteni și de nevoiași de la care nu scoate niciun profit material. El are, astfel, răgazul să se ocupe de studiile sale asupra problemelor eredității, pentru care și-a ales drept câmp de experiență propria sa familie. Situația dată e nimerită pentru a-i permite lui Zola să mezinte o retrospectivă a celor 19 volume anterioare din *Familia Rougon-Macquart* și să descurce ramurile, destul de încurcate, ale stufosului său arbore genealogic. Sinteză impresionantă, *Doctorul Pascal* are uneori alura unui index și adversarii lui Zola au făcut haz de el spun în ci că a vrut să dramatizeze o tablă de materii. Dacă *Doctorul Pascal* s-ar fi mărginit la rezumarea istoriei familiei Rougon-Macquart, el nu mai era roman. Dar, ultimul volum din ciclul lui Zola e, concomitent, o poveste de dragoste izvorâtă din propria inimă a autorului.

În 1888, Zola, în vârstă de 48 ani, cunoscuse o tânără eniereasă de 19 ani, Jeanne Rozerot, care lucra în casa lui. Ea îi devine amantă și îi dăruiește doi copii, pe Denise și Tacnues în 1889 și 1891. Lipsit de copii în căsnicia lui, Zola era fericit de această paternitate intimată. Cum Jeanne Rozerot nu era o intrigantă, legătura ascunsă a scriitorului durează până la sfârșitul vieții sale. Ca și Victor Hugo, el duce o viață dublă, un fel de bigamie clandestină, care reprezintă singura fisură într-o existență altfel perfect

sobră și morală. Reacția Alexandrinei Zola e violentă, când, spre sfârșitul anului 1891, află, printr-o scrisoare anonimă, de adulterul soțului ei. Încetul cu încetul, însă, ranchiuna sa se potolește. Doamna Zola se înclină în fața faptului consumat. Ea va accepta să-i cunoască pe copiii lui Zola. În cursul primului pelerinaj la Medan, cu ocazia aniversării morții romancierului, Denâse și Jacques erau alături de Alexandrine Zola. Datorită demersurilor sale și din inițiativa sa, copiii vor fi autorizați legal să poarte numele lui Zola.

Doctorul Pascal nu e decât transpunerea literară a iubirii lui Zola pentru Jeanne Rozerot. Deși îmbătrânea, scriitorul vrea să sugereze ca iubirea nu are vârstă. Cu toată diferența enormă de vârstă, pasiunea care-i unește pe cei doi amanți e la fel de mistuitoare ca aceea a lui Serge Mouret și a Albinei. De altfel, spațiul închis, izolarea care favorizează idila celor doi îndrăgostiți, e un fel de Paradou, minus vegetația luxuriantă. Clotilde, care a devenit o fată frumoasă, sănătoasă la trup și la suflet, se impune și-l atrage pe Pascal prin sinceritatea, spontaneitatea, inteligența, curajul, echitatea, care se degajă din toată ființa sa. Ea se trage din neamul Miettei, Denisei, Paulinei, Carolinei, dar „le este superioară prin duioșia ei mai caldă, mai feminină” Clotilde e singura exponentă a sexului feminin din *Familia Rougon-Macquart* în care femeia îndrăgostită se confundă cu femeia mamă. Ea îi va da un copil lui Pascal, copil postum, căci, ca și cum Zola și-ar fi presimțit sfârșitul neașteptat, Pascal moare dintr-o criză de inimă, fericit totuși să știe că sângele său va fi perpetuat. Concluzia optimistă a ciclului *Les Rougon-Macquart* este aceea de triumf al vieții asupra morții: „După atâția Rougon cumpliți, după atâția Macquart ticăloși, se mai născuse încă unul. Viața nu se sfia să mai creeze unul în plus, sfidându-se vitejește veșnicia”.

împărtășind părerile lui Jules Michelet, iubirea trebuie, pentru Zola, să ajungă, logic, la căsătorie și să nu fie separată de maternitate. Moartea întâmplătoare a lui Pascal a împiedicat realizarea primului ideal, dar nașterea unui nou vlăstar al familiei Rougon-Macquart anunță de pe acum romanul *Fecunditate*.

Zola s-a identificat așa de mult cu doctorul Pascal încât atunci când e silit să se exileze la Londra, în timpul afacerii Dreyfus, se înscrie la hotel sub numele de Pascal. Henri Guillemin crede, de altfel³⁹, că Zola și-a ales acest nume de împrumut pentru că-l admira mult pe Blaise Pascal, despre care mărturisea că nu cunoaște altă figură mai elevată și mai dureroasă.

Sub raport estetic, *Doctorul Pascal* e unul din romanele cele mai slabe din ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Asta din cauză că Zola a. sudat destul de stângaci două teme fundamental divergente: a) lupta unui savant raționalist contra prejudecăților mistice și obscurantiste; b) iubirea unui sexagenar și a unei adolescente. Se adaugă, apoi, enumerarea tuturor personajelor din *Familia Rougon-Macquart*, cu evoluția lor somatică și psihologică, aceasta constituind esențialul lucrărilor lui Pascal Rougon asupra eredității.

Zelul științific al doctorului Pascal, credința sa în viitorul științei, modestia și dezinteresul său fac din el una din figurile cele mai nobile din *Familia Rougon-Macquart*. Jean Rostand care apreciază mult aceasta frumoasă personalitate de doctor de țară a relevat temeinicia cercetărilor sale științifice: „Nu numai că informația lui Zola era corectă, dar opiniile weissmanniene pe care le atribuie eroului său, doctorul Pascal, urmau să fie, într-o mare măsură, confirmate de genetica modernă, de

39 Anna Krakowski, *La condition de la femme dans l'oeuvre d'Émile Zola*, Paris, Nizet, 1974, p. 110. 187

„biologia moleculară” care reține și ea „ideea unei substanțe extrem re fine și complexe pentru a explica transmiterea caracterelor”⁴⁰.

Printre personajele secundare din *Doctorul Pascal*, o găsim și pe mama sa, Félicité, acum în vârstă de 80 de ani, care a rămas tot atât de rea și de arțăgoasă ca la începutul cronicii de familie a lui Zola. Bigotă, ea încearcă să distrugă hârtiile care conțin cercetările lui Pascal, nu numai din ură împotriva științei, dar și pentru a suprima niște documente compromițătoare pentru clanul Rougon-Macquart. Prin intrigile sale ea reușește s-o îndepărteze pe Clotilde, să-și asigure complicitatea evlavioasă și ignorantă a servitoarei, Martine, făcând să dispară în flăcări opera întregii vieți a doctorului Pascal, care moare astfel pentru a doua oară. Mai degrabă din vanitate decât din caritate, Félicité construiește un azil de bătrâni, care va purta numele de „Azilul Rougon” și cucerește astfel din nou orașul Plassans. O figură fantasmagorică e aceea a buniciei Adélaïde Fouqué care moare la 105 ani, întocmai ca un spectru al trecutului, evocând pentru Félicité toate ticăloșiile familiei ramificate în cele două ramuri.

În recensământul pe care-l face Pascal Rougon personajelor din *Familia Rougon-Macquart* nu uită să menționeze animalele. Ele ocupă, într-adevăr, un loc deosebit de important în opera lui Zola, unele având chiar o biografie și o personalitate bine definită. Una din cele mai mari satisfacții a lui Zola a fost atunci când, câțiva ani mai târziu, „Societatea pentru protecția animalelor” i-a decernat un premiu. Considerăm că această dragoste constantă și profundă pentru animale este una din componentele umanismului lui Zola.

În ciuda noroiului cu care a fost împrôșcat, Zola nu

40 J. Rostand, L'oeuvre de Zola et la pensée scientifique, „Europe”, april - mai, 1969, p. 365. 189

avea numai dușmani. Din inițiativa editorilor Charpentier și Fasquelle, care publicaseră *Familia Rougon-Macquart*, admiratorii scriitorului au sărbătorit încheierea acestui ciclu de romane excepționale printr-un mare banchet, la care au luat parte peste 200 de persoane, printre care și câteva mari personalități politice, literare, artistice ale vremii. Oratorii au fost numeroși iar cuvintele lor au fost deosebit de calde și pline de admirație. Zola, care nu era bun orator, a răspuns simplu, mulțumindu-le tuturor și făcând elogiul muncii. Din cuvintele lui s-a desprins limpede dorința de a lupta în continuare prin scris și faptă, pentru crezul său inspirat de idealul unui viitor mai bun pentru omenire.

CELE TREI ORAȘE (Les Trois villes)

ÎN 1881, ÎN CURSUL unei călătorii făcute în sud-vestul Franței, pentru a se odihni după elaborarea romanului *Prăpădul*, Zola are prilejul să viziteze orașul Lourdes unde e impresionat de spectacolul unui pelerinaj neîntrerupt spre grotă. Așezat în Pirinei, în zona torentului de la Pau, Lourdes atrăsese atenția lumii întregi, când în 1858 o copilă de 13 ani, Bernadette Soubirous, fiica unui morar, declara că o văzuse pe Fecioara Maria într-o peșteră. Conform spuselor fetei, un izvor puternic a țâșnit pe locul apariției - ei. În realitate, izvorul exista încă de mult, dar, crezând într-o minune, mii de bolnavi porniră spre Lourdes, sperând în vindecarea prin simpla scufundare în apa „miraculoasă”. Clerul catolic încurajează pelerinajele, mereu mai frecvente, și ridică, în 1864, o luxoasă bazilică ce domină și azi faimoasa peșteră. Ideea de a scrie un roman despre fenomenul de la Lourdes își face tot mai mult loc în mintea lui Zola, și, ca un om ce trăiește în viitor, chiar înainte de a fi terminat *Familia Rougon-Macquart*, revine acolo în anul următor, de data aceasta ca să se documenteze. În momentul acela nu se gândea decât

la un singur roman. Totuși, în timp ce-i schița planul, Zola observă că tot ce voia să spună în cartea sa cerea un al doilea volum, *Roma*, în care să prezinte înaltul cler, pentru care orașul Lourdes **n**i era cadrul potrivit. În cele din urmă, cu înclinarea sa spre monumental și vrând să analizeze cauzele. slăbirii bisericii catolice, concepe un nou ciclu de romane, pe care îl intitulează *Cele trei orașe: Lourdes, Roma, Paris*.

Ansamblul ciclului *Cele trei orașe* este o construcție masivă și armonioasă care păstrează viziunea ciclica din *Familia Rougon-Macquart*: trei etape din evoluția unei conștiințe, cea a abatelui Pierre Forment, pe drumul care duce de la credință la ateism. Trei ani se scurg, între fiecare din cele trei experiențe de viață ale lui Pierre Forment, purtător de cuvânt al ideilor și punctelor de vedere ale lui Zola, și al cărui defect capital este că vorbește mai mult decât trăiește. Simetria este perfectă, mai ales în *Lourdes*, roman „rupărțit în cinci „zile”, în maniera misterelor din Evul mediu, fiecare zi fiind la rândul său împărțită în cinci capitole. Rezultă astfel o construcție sferică de douăzeci și cinci de capitole. *Lourdes* este un roman de tranziție între *Familia Rougon-Macquart* și noua concepție estetică a lui Zola. La fel ca și în *Doctorul Pascal*, cartea e axată pe conflictul religiei-știință și conduce cititorul în mijlocul bolnavilor care merg la Lourdes. Emile Zola călătorește a doua oară spre Lourdes într-un tren special, care transporta 850 de bolnavi. Crezând într-o posibilă convertire a romancierului, autoritățile catolice i-au rezervat o primire deosebită. Apariția cărții, în 1894, i-a dezamăgit însă repede.

Redeșteptând virulența anticlericală din *Cucerirea orașului Plassans* și menținându-se în limitele obiectivității absolute, Zola zugrăvește în *Lourdes* un tablou puțin măgulitor al catolicismului, denunțând, mai ales, aviditatea

clerului, care folosea faimoasa „apariție” în scopuri financiare.

Absența unui personaj cât de cât viabil e compensată, în roman, de prezența neobosită și tumultuoasă a mulțimii, al cărui loc este primordial. Zola surprinde cu finețe psihologia colectivă studiată cu atenție încă din timpul călătoriei cu trenul de la Paris la Lourdes, care dura pe atunci 22 de ore. În tren, conversațiile se leagă în jurul iluziilor pe care toți și le fac în legătură cu vindecarea bolii de care suferă. Odată cu debarcarea în orașul miraculos începe dezamăgirea... Descrierea șirului nesfârșit de bolnavi care se îndreaptă spre peștera făcătoare de minuni este una din cele mai naturaliste pagini pe care le-a scris vreodată Zola.

Dar, lumea nu căuta numai vindecarea la Lourdes; acolo se întâlnesc unii amanți în speranța că nu vor fi descoperiți de soți; tot acolo se refugiază și femeile nefericite în dragoste și care-și pun toată nădejdea în Fecioara care le va ajuta să-și câștige iubirea.

Zola e deosebit de aspru cu simulatorii, acești vindecați miraculoși, plătiți de autoritățile catolice spre a-i înșela pe credincioși.

Plecarea din Lourdes este sfâșietoare pentru cei ce constată că nu a intervenit nicio schimbare în starea sănătății lor. Unii blestemă, alții își pierd curajul sau sunt dezamăgiți. Cu toate acestea, există un singur caz de vindecare în roman, cazul Mariei, - tânăra prietenă oloagă a lui Pierre Forment, - pe care Zola îl explică prin forța tinereții, prin autosugestie, prin cauze naturale care sunt și la originea celor câteva cazuri de vindecare constatate oficial și pe care clerul le-a folosit 193

pentru a crea acea psihologie colectivă care-i împingspre Lourdes, pe atâția nefericiți.

Cartea lui Zola îi atar-a și pe medici care, după o

examinare superficială și sumară, constată cazurile de vindecare considerate a fi miraculoase.

Lourdes este și locul unde se joacă primul act al dramei interioare a abatelui Pierre Forment care se preoțise pentru a face pe placul mamei sale, o femeie mistică și pioasă. Venit la Lourdes pentru a-și întări credința, el și-o pierde căci nu găsește acolo decât farsă și dispreț pentru știință și rațiune.

Congregația nu se înșela văzând în *Lourdes* o lucrare anticlericală și dezaprobând-o. De la *Viața lui Iisus* a lui Renan, nicio altă carte nu stârnise atâta ură în cercurile catolice. Adevărată frescă a mizeriei umane, legănată de iluzia credinței, *Lourdes* este o carte profund originală, unică prin tema abordată Tehnica narativă a lui Zola ezită între folosirea din plin a documentului, descrierile morbide și un suflu liric pe care-l găsim prezent mai ales în idila dintre Marie și Pierre Forment. În ciuda vindecării Mariei, dragostea lor discretă nu va continua, căci ea jurase să nu aparțină nici unui bărbat dacă se vindecă. Brutalitatea unor descrieri din *Lourdes* este contrabalansată de scene gingașe, de portrete suave ca acela al Bernadettei, prezentată ca o inocentă halucinantă. Romanul *Lourdes* reprezintă în opera lui Zola o răspântie care marchează trecerea autorului spre noi cicluri de romane.

Pentru a scrie romanul *Roma* (1896), Zola se documentează chiar la fața locului, potrivit obiceiului său. Nimic nu lipsește din roman: nici Roma antică cu ruinele sale, nici Roma Renașterii, nici Roma papală, 194 nici largile bulevarde, parcurile, bisericile, muzeele, fântânile, catacombele și nici metropola contemporana cu cartierele sărace și mizere.

Sub influența lui Lamennais, personajul principal al romanului, Pierre Forment, scrie o carte intitulată *La Ro?nnouvelle* (*Noua Romă*) în care preconizează reformă” 1

îndrăznește în sânul bisericii catolice, destinate să-i reînnoiască acesteia puterea asupra societății de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Cartea este condamnată de Va: ican și abatele vine la Roma pentru a încerca să o apere.

Într-un mod interesant este că Zola anticipează, cu mai mult de o jumătate de secol, tentativele papei Ioan al XXIII-lea și ale Papei Paul al VI-lea de modernizare și adaptare a religiei catolice la exigențele societății contemporane.

Adevărat alter ego al lui Zola, Pierre Forment vede mai departe decât conducătorii catolicismului din acea epocă, aceștia fiind totuși supuși unei periculoase imobilități. La Roma, Pierre Forment se ciocnește de ostilitatea n. ediilor clericale ale Vaticanului, care-l îngrozesc pur și simplu. Aici, el nu întâlnește decât preoți ipocriți, lacomi, prelați ambițioși, intriganți, care se dedau la tot felul de mașinații, mergând până la crimă. Portretul Papei Leon al XIII-lea și con /orbirea sa cu Pierre Fremont constituie punctul central al romanului. Leon este un papă retrograd, care nu înțelege necesitatea unei reînnoiri a bisericii catolice. În urma acestei convorbiri ultimele iluzii ale lui Pierre Forment se risipesc, nu îi așteaptă însă de a-și apăra cauza într-o tiradă înflăcărată, una din cele mai frumoase pagini din opera lui Zola.

Roma reprezintă un pas înainte pe noua: ale urmata de Zola. Reflecțiile filosofice ocupă un loc mai important decât în celelalte romane. Frapat de contrastul existent la Roma, între splendoarea palatelor și mizeria 195

poporului de la periferie, el se îndreaptă în mod mai hotărât spre socialism și-și transformă parțial romanul într-o pledoarie pasionată pentru cei săraci.

Concepția lui Zola asupra religiei, considerată ca un drog al popoarelor, se bizuie tot pe socialism. El insistă asupra bazelor economice ale religiei, asupra faptului că

religia catolică a devenit o mașinărie administrativă greoaie care se sprijină numai pe bogăție. Multe pasaje din roman demonstrează că, deși Zola a fost influențat mai ales de socialismul utopic, el a cunoscut, fără îndoială, și socialismul științific.

Dacă în *Lom ies* Zola atacă mai ales aspectele ritului catolic, în *Roma* finalitatea anticlericală este mult mai puternică deoarece autorul atacă înseși bazele filosofice ale religiei. Încă înainte de afacerea Dreyfus, romanele *Lourdes* și *Roma* îi închid lui Zola pentru totdeauna porțile Academiei

Roma cuprinde și o poveste de dragoste, dovedind că moravurile Renașterii italiene se perpetuau încă în secolul al XIX-lea. Reminiscentă romantică în opera lui Zola, povestea Bernadettei și a lui Dario se situează pe linia povestirilor și nuvelor lui Musset sau Stendhal. Ea dă un caracter eteroclit romanului și-i mărește dimensiunea. Îndepărtându-se simțitor de obiectivitatea scriitorului din ciclul *Familia Rougon-Macquart*, și fără a abandona complet recurgerea la documente, romanul *Roma* rămâne valoros prin avântul său liric, prin elanul profund democratic și umanitar, vizibil până și în episodul sentimental, și dovedește, mai puternic decât romanul *Lourdes*, noua manieră a lui Zola.

Tripticul lui Zola se încheie cu romanul *Paris* (1898). Scriitorul zugrăvește în acest roman un tablou viu și complet al orașului său natal. Aspectele topografice, 196 descrierea monumentelor, ocupă mai puțin loc decât în

Roma; în schimb, autorul pătrunde mai adânc în mediile sociale, introducându-l pe cititor, rând pe rând, în lumea politică, în lumea afacerilor, a presei, a clerului, a savanților, a muncitorilor, a mediilor interlope cu pretenții aristocratice. El relatează, cu măiestrie, o ședință la Camera Deputaților și surprinde, pe viu, spectacolul oferit

de strada pariziană. Zola oferă cititorului un Paris modern, un Paris în care, pentru prima dată în literatura franceză, personajele vorbesc la telefon, se plimbă, la Bois de Boulogne, cu bicicleta, folosesc lumina electrică și se pregătesc să fabrice automobile. Zola este deosebit de entuziasmat de cuceririle științei și ale tehnicii moderne. Dar, sub un aspect exterior plin de viață, Parisul ascunde și multe lucruri urâte. Zola atacă îndeosebi moravurile politicianilor, demagogia parlamentară, bârfele și calomniile, șantajele, sforăriile la care se dedau politicienii pentru obținerea unui post ministerial. Cum la toate acestea se adaugă desfrâul, Zola aruncă anatema asupra familiei burgheze.

Ultimă etapă, în pierderea credinței, la Pierre Forment, *Paris* este refuzul unei societăți corupte, venale, este denunțarea unei filantropii fariseice și fără urmări eficace. În acest roman, influența directă a științei sfârșește prin a-l desprinde definitiv pe Pierre Forment de religie. El se răspopește și, spre indignarea tuturor, se căsătorește cu Marie, de la care va avea patru fii, care vor deveni eroii romanului *Les Quatre Evangiles* (*Cele patru evanghelii*). Guillaume, fratele său, savant și inventator al unui exploziv foarte puternic, este cel care îl introduce în mediile științifice. Guillaume Forment are legături cu aripa anarhistă a mișcării socialiste. Ateu și fanatic al distrugerii, Guillaume vrea să utilizeze explozivul inventat de el, pentru a face să sară în aer biserica Sacré-Cœur din Paris. Zola pare să presimtă 197

forța nucleară și consecințele sale într-un război. Dar, cu o clarviziune care-l onorează, – prin intermediul savantului Berthelot, – el crede că invenția trebuie pusă în serviciul progresului și civilizației.

Lungul conflict interior al lui Pierre Forment, pendulând între religie și știință, se termină prin

condamnarea hotărâtă a celei dintâi, considerată o piedică în progresul omenirii. În felul acesta, trilogia *Cele trei orașe* se încheie cu triumful rațiunii și al științei asupra dogmatismului și a principiului autoritar. În numele rațiunii, Zola ia poziție contra anarhiei, împotriva pericolului unui extremism sforăitor. El îndeamnă tineretul la muncă disciplinată și discretă: „Adevăratul tineret se află în școli, în laboratoare, în biblioteci. Acest tineret care muncește, și nu pretinsul tineret al cenaclurilor, al manifestelor, al extravaganțelor, va aduce viitorul”.

În romanul *Paris*, Zola a rupt aproape toate legăturile sale cu formula naturalistă. Un suflu nou îl animă, o încredere nouă în viață transpare de-a lungul întregului roman. Prin viziunea sa optimistă, nu lipsită, însă, de himere și confuzii ideologice asupra societății viitoare, romanul *Paris* pregătește ciclul *Cele patru evanghelii*.

Inferior romanelor *Lourdes* și *Roma*, după Armând Lanoux, pivot al ultimelor două cicluri ale lui Zola, după Nathan Kranowski, romanul *Paris* se impune, în mod sigur, prin forța de înnoire a scriitorului, care reușește să fixeze solid imaginea marelui oraș și atmosfera acestuia la sfârșitul secolului al XIX-lea. Metafora care rezumă viziunea lui Zola asupra Parisului este cea a unei tocitoare în care fierbe vinul: „Parisul era tocitoarea enormă în care toată omenirea fierbea, cea mai bună și cea mai rea, înspăimântătoarea ameste 198 cătură a vrăjitoarelor, a pulberilor prețioase și a excrementelor, de unde trebuia să iasă filtrul de dragoste și de veșnică tinerețe”.

Metafora aceasta nu era prea originală, căci Théophile Gautier o folosisese mai înainte într-un poem intitulat *Paris*. Balzac numea, la rândul său, Parisul, în romanul *Les Illusions perdues* (*Iluziile pierdute*): „această tocitoare în fermentație”, iar în *César Birotteau* el vorbește despre acel „turbulent și clocotitor Paris, pe care un poet

modern îl numește tocitoare”. Imaginea unei tocitoare are drept punct de plecare geografia fizică, căci toate manualele menționează Bazinul parizian, dar ea capătă un sens simbolic plin de semnificație în romanul lui Zola: „Metafora tocitorii demonstrează că scriitorul împărtășea intuiția romanticilor despre un Paris dinamic, având o forță elementară în perpetuă mișcare”. Cu toate că Zola demască viciile care devorează societatea pariziană, el proclamă că Parisul a luat locul Romei ca principal centru intelectual al lumii: „El era creierul, un întreg trecut de măreții îl pregătise să devină, printre orașe, inițiatorul, civilizatorul, liberatorul”.

Latura contestabilă a romanului *Paris* este intriga romanescă ce-i opune pe cei doi frați Forment, îndrăgostiți de aceeași tânără, Marie, alta decât cea din *Lourdes*. Rămas văduv, Guillaume Forment o crescuse alături de fiii săi și la 50 de ani vrea s-o ia în căsătorie, cu toată deosebirea de vârstă – 23 de ani. Dându-și seama că Marie e iubită de Pierre, el renunță și Marie se va căsători cu Pierre, după răspopirea acestuia. Din păcate, Marie este o simplă siluetă fără consistență, simbol abstract al virtuții feminine, adăugându-se la lista personajelor fără viață care diminuează forța epică a romanului.

Formând cele trei elemente ale unui triptic, *Lourdes*, *Roma*, *Paris* pot fi citite separat, dar ansamblul lor e mai unitar decât cel al ciclului *Familia Rougon-Macquart*. Ideea conducătoare a ciclului nu poate fi surprinsă decât urmărind evoluția lui Pierre Forment, procesul complex al eliberării conștiinței sale de sub imperiul dogmelor religioase. Mai puțin cunoscute decât *Familia Rougon-Macquart* și, din această cauză, judecate adesea mai în fugă, *Cele trei orașe* reprezintă o operă semnificativă în creația lui Zola, păstrându-și o actualitate de necontestat.

PROZA POLITICĂ A LUI ZOLA: „ACUZ!”

(„J'Accuse!”)

ÎN VREMEA CÂND ZOLA elabora *Cele trei orașe*, viața politică și socială a Franței a fost violent zguduită de faimoasa afacere Dreyfus care urma să aibă consecințe neașteptate pentru viața și creația scriitorului.

În luna septembrie 1894, un agent al contra-spionajului francez descoperise într-un coș de hârtii al ambasadei germane din Paris o scrisoare anonimă – numită de aici înainte *borderoul* – în care erau enumerate mai multe documente secrete cu privire la apărarea națională. Ministerul Războiului procedează la o anchetă. Având în vedere conținutul borderoului, autorul său trebuia să fie un ofițer de Stat Major, aparținând probabil artileriei. Bănuielile cad pe căpitanul Alfred Dreyfus care îndeplinea cele două condiții, fiind, pe deasupra, și de origine israelită. Scrisul din borderou semăna, într-adevăr, cu acela al lui Dreyfus, fără să fie, totuși, identic. Din cinci experți grafologi consultați, trei au susținut identitatea celor două scrisuri, în timp ce ceilalți doi au considerat că ele aparțin unor 201

persoane diferite. Dreyfus este, totuși, arestat și actizat de înaltă trădare. Mediile reacționare franceze, monarhiști, clericali, antisemiți profită de acest fapt pentru a monta o campanie demagogică împotriva evreilor. Autor al unei cărți apărute în 1886, *Franța evreiască*, Edouard Drumont întreține o atmosferă de ură și îndeamnă la violență. Condamnat la deportare pe viață în Insula Diavolului, în largul țărmului Guyanei franceze, Dreyfus e degradat la 5 ianuarie 1895, în mijlocul insultelor unei mulțimi de exaltați urlând „moarte trădătorului”.

În seara aceleiași zile, Zola cina la Alphonse Daudet, unde fiul acestuia, regalistul Leon Daudet, povestește, într-o stare de supra-încordare plină de ură, scena degradării la care asistase. Șocat de dispoziția șovină a lui Leon

Daudet, Zola e, totuși, convins de vinovăția lui Dreyfus, așa cum era prezentată, de altfel, de toate ziarele. Întors recent din Italia, scriitorul era absorbit de compunerea romanului său, *Ro? na*.

Dar, afacerea Dreyfus era departe de a se fi terminat. În luna martie 1896, contra-spionajul francez mai descoperă într-un coș de hârtii al ambasadei germane la Paris un bilet adresat comandantului Esterházy, din armata franceză, dovedind că acesta întreține relații cu o putere străină. Colonelul Picquart, șef al serviciului de spionaj, întreprinde o anchetă din care rezultă că Esterházy, de origine austriacă, ofițer francez de o moralitate dubioasă, eră plin de datorii, trăind din expediente și practici ilicite. Se constată, pe de altă parte, că scrisul său e identic cu acela din faimosul borderou, atribuit lui Dreyfus. Colonelul Picquart îi informează imediat pe superiorii săi despre descoperirea făcută. Totuși, generalul Billot, ministrul de război, refuză ca202 tegoric să redeschidă dosarul lui Dreyfus, pretextând că aceasta ar compromite Statul Major și Justiția. Pentru a-i închide gura colonelului Picquart, îl trimite în Algeria să comande o garnizoană la granița cu Sahara. Se credea, din nou, că afacerea Dreyfus e clasată. Însă, fără a se ține seama de Zola.

În noiembrie 1896, un ziar publică facsimilul borderoului pe baza căruia fusese condamnat Dreyfus. Un bancher, al cărui client fusese Esterházy, recunoștea scrisul acestuia. Mathieu Dreyfus, fratele căpitanului, pretinde atunci revizuirea procesului. Autoritățile judiciare sunt obligate să-l inculpe pe Esterházy. Sunt descoperite scrisori în care acesta dovedea sentimente ostile Franței. Procesul care urmează se termină, însă, cu achitarea lui Esterházy, felicitat de propriii săi judecători și aclamat de mulțime.

Viu contrariat de această sentință nedreaptă, Zola

începe să se intereseze mai îndeaproape de afacerea Dreyfus. Nimic nu-l obliga să părăsească liniștea biroului său de lucru și bunăstarea căminului său. „Nimic, afară doar de conștiința sa (...) Cauza unui nevinovat se confundă pentru el cu aceea a omenirii: servind pe una, el servește pe cealaltă” – spune Jean Freville!

Convins de nevinovăția lui Dreyfus și în urma unei documentări aprofundate, potrivit obiceiului său, Zola se hotărăște să intervină public în această afacere, în luna noiembrie 1897. El publică în „Le Figaro” trei articole care produc senzație. Primul articol, care-l omagiază pe președintele Senatului, Scheurer-Kestner, pentru viguroasa sa luare de poziție în favoarea lui Dreyfus, se termină prin declarația înflăcărată: „Adevărul e în mers, și nimic nu-l va opri...” Când, mai târziu, Zola va strânge într-un volum toate articolele cu privire la afacerea Dreyfus, îl va intitula *Adevărul în mers*. După al treilea articol, directorul ziarului „Le Figaro” refuză să-i acorde paginile ziarului său lui Zola care risca să-l facă să-și piardă abonații conservatori. Scriitorul nu dezarmează și se hotărăște să publice broșuri independente care nu ar angaja pe nimeni altul decât pe sine însuși. El le concepe sub formă de scrisori destinate să lămurească opinia publică. Prima, pe care o intitulează *Scrisoare către tineret*, adoptă un stil înflăcărat, amintind de debuturile sale literare: „Tineret, tineret! fii întotdeauna cu dreptatea. Dacă ideea de dreptate s-ar întuneca în tine, tu ai merge spre toate primejdiile”. Urmând imediat după *Scrisoare către Franța*, achitarea lui Esterházy, la 11 ianuarie 1898, îl umple de indignare pe Zola. El redactează imediat o *Scrisoare domnului Félix Faure, președinte al Republicii*, pe care intenționa s-o publice în presă ca să-i asigure o difuzare mai largă și mai rapidă. Se gândește la „L'Aurore”, ziar de stânga, fondat de curând, al cărui suflet

era Georges Clemenceau. Redacția ascultă, uimită, textul lui Zola, și hotărăște publicarea lui imediată. Georges Clemenceau propune, însă, un titlu mai impetuos și lapidar: Acuz, ceea ce Zola acceptă. Astfel, la 13 ianuarie 1898, apărea una din acele lucrări a căror influență asupra maselor a fost excepțională. Efectul a fost fulgerător. În câteva ore 300 de mii de exemplare din „L'Aurore” au fost, pur și simplu, smulse din mâinile vânzătorilor de ziare. Aliniate ca niște strofe de o perfectă simetrie clasică, acuzațiile lui Zola cădeau ca niște lovituri de ciocan asupra capetelor principalilor vinovați de eroarea judiciară comisă împotriva lui Dreyfus.

„Acuz pe locotenent-colonelul du Paty de Clam de 204 a fi fost autorul diabolic al erorii judiciare, ca un inconștient, îmi place să cred, și de a fi apărât apoi opera sa nefastă, de trei ani încoace, prin manevrele cele mai bizare și mai vinovate.

„Acuz pe generalul Mercier de a se fi făcut complice, cel puțin prin slăbiciune de spirit, al uneia din cele mai mari nedreptăți a secolului.

„Acuz pe generalul Billot de a fi avut în mână probele sigure ale nevinovăției lui Dreyfus și de a le fi înăbușit, de a se fi făcut vinovat de această crimă de lese-omenie și de lese-justiție, într-un scop politic și spre a salva statul-major compromis.

„Acuz pe generalul Boisdeffre și pe generalul Gouse (...)

„Acuz pe generalul de Bellieux (...)

„Acuz pe cei trei experți în scriere (...) etc. etc”.

Zola își încheie pamfletul pe un ton patetic:

„Aducând aceste acuzații, știu că mă aflu sub incidența articolelor 30 și 31 din legea presei din 29 iulie 1881, care pedepsește delictele de defăimare. Iar eu mă expun voluntar”.

Răsunetul manifestului *Acuz* / a fost extraordinar. Turbării mediului de dreapta i se opune entuziasmul tuturor oamenilor cinstiți din Franța, îndrăgostiți de dreptate. Mai vădit ca oricând, țara se împarte în două: dreyfusarzii, partizani ai lui Dreyfus, convinși de nevinovăția sa, și anti dreyfusarzii care nu admit sau nu vor să admită că ar fi putut fi comisă o eroare judiciară. Viața publică din Franța e zdruncinată. Au loc chiar drame de familie, sunt soți care se despart, copii care-și părăsesc casa părintească. Intervenția curajoasă a lui Zola, conținutul incendiar din *Acuz*! fac uneori să se uite calitățile literare de prim ordin ale pamfletului. De la *Catilinarele* lui Cicero nu se mai auzise un rechizitoriu care să aibă atâta forță. Cu *Acuz 1*, Zola sc. 205

Înscrie în istoria pamfletului francez ca un demn succesor al *Provincialelor* lui Pascal, al *Memoriilor* lui Beaumarchais, al pamfletelor lui Voltaire ori ale lui Paul-Louis Courier. Exact ca Voltaire, el coboară în arena socială pentru a lua apărarea unui nevinovat împotriva nedreptății Justiției. Mai puțin înclinat spre ironie decât precursorii săi, Zola dă cale liberă, ca un om care vorbește deschis, pasiunii sale pentru adevăr și dreptate. Numeroasele fraze interogative și exclamative din *Acuz*! trădează agitația sufletului său. Cadența ca de ciocan a frazelor lui Zola, de o limpezime de cristal, este o dovadă strălucită a talentului său de polemist aflat în germene încă din *Urile mele*, apărut cu 30 de ani mai devreme.

Anti dreyfusarzii sunt înnebuniți de acuzațiile directe ale lui Zola. Numai la câteva ore după apariția lui *Acuz*!, la Cameră, deputatul catolicești Albert de Mun cere imperios guvernului să-l urmărească pe Zola. Deputații socialiști, Jules Guesde și Jean Jaures, iau apărarea scriitorului, dar ei reprezintă evident o minoritate. Zola e dat în judecată, odată cu Perreux, girantul ziarului „L'Aurore”, un fost

comunard. Și astfel, la procesul Dreyfus, se adaugă acum procesul Zola, care se desfășoară într-o atmosferă furtunoasă. Scriitorul e apărat de maestrul Labori care va rămâne de atunci unul din cei mai mari avocați din istoria Franței. Perreux îi are ca apărători pe Albert Clemenceau și pe fratele său Georges, care, cu toate că era medic, obținuse dreptul de a-l apăra pe acuzat. Printre martorii apărării erau: colonelul Picquart, Jean Jaures, Scheurer-Kestner, Anatole France etc. Sala tribunalului e plină de ofițeri reacționari și de huligani care strigă: „moarte lui Zola!” și-i amenință pe cei care-l aplaudă pe Labori.

2 titi Președintele e de o parțialitate revoltătoare. El îi întrerupe de zeci de ori pe avocații apărării cu formula invariabilă: „Întrebarea nu va fi pusă”. Calm și nepăsător, Zola are o singură ripostă tăioasă, când generalul Pellieux îl acuză de a fi fost lipsit de patriotism pentru că nu participase la războiul din 1870 - 1871: „Sunt mai multe feluri de a servi Franța. Putem s-o servim cu spada și cu pana. D-l general Pellieux a câștigat, desigur, mari victorii. Eu le-am câștigat pe ale mele. Prin operele mele, limba franceză a fost dusă în lumea întreagă, am și eu victoriile mele. Las moștenire posterității numele generalului Pellieux și pe acela al lui Emile Zola: ea va alege!” La sfârșitul dezbaterilor, scriitorul face juriului o scurtă declarație, care se termină cu cuvintele profetice: „N-am vrut ca țara mea să rămână în minciună și nedreptate. Pot fi lovit aici. Într-o zi, Franța îmi va mulțumi că am ajutat-o să-și salveze onoarea!”

Zola e condamnat la un an închisoare și 3.000 de franci amendă, iar Perreux la patru luni închisoare și aceeași amendă. Romancierul e șters din rândul cadrelor Legiunii de Onoare. După recursul la Casație, procesul reîncepe, de data asta la Versailles. Condamnarea rămâne aceeași. Prietenii lui Zola îl imploră, în interesul afacerii

Dreyfus, să se exileze. După o discuție furtunoasă la locuința editorului Charpentier, credincios prieten al lui Zola, scriitorul acceptă, în silă, să plece clandestin la Londra. Începe pentru el o perioadă de exil în timpul căreia un val de reacțiune bântuie în Franța. Funcționari publici, învățători, profesori, ofițeri care arătaseră sentimente dreyfusarde, sunt concediați. Au loc manifestații reacționare în mai multe orașe din Franța, urmate de agresiuni armate. În fața desfășurării forțelor de dreapta, detașamentele democratice, mobilizate de exemplul lui Zola, se regroupează. 207

Numeroși scriitori, artiști, savanți, părăsesc expectativa lor comodă și intră în rândurile militanților dreyfusarzi. Îl menționăm, în primul rând, pe Anatole France și, alături de el, pe Edmond Rostand, Sully Prudhomme, Octave Mirabeau, Victorien Sardou, G. Courteline, Tristan Bernard, G. de Porto-Riche, Marcel Proust, Marcel Prévost, André Gide, Victor Margueritte, Paul Alexis, contesa de Noailles, Maurice Paléologue, Gaston Paris, Michel Bréal, Paul Longevin, Jean Perrin etc.

Înscris la hotel sub numele transparent de domnul Pascal, Zola își organizează exilul în Anglia într-un mod activ. El concepe aici un nou ciclu epic: *Cele palm evanghelii*, din care realizează primul volum, *Fecunditate*. Agitația interioară, produsă de afacerea Dreyfus, lasă urme pregnante în această operă. Zola primește vizita prietenilor săi din Franța, mai cu seamă a lui Jaures și a lui Labori. El se dedă, în timpul liber, ocupațiilor sale favorite ca: mersul cu bicicleta și arta fotografiei. Dar, în timpul exilului silit al lui Zola, evenimentele se precipită în Franța. Guvernul se schimbă, și noul ministru de război, generalul Cavaignac, ordonă un supliment de anchetă ca să se precizeze mai bine răsunetul pretinsei trădări a lui Dreyfus. Se examinează din nou dosarul procesului și se

descoperă că una din piesele, pe baza căreia se ajunsese la stabilirea vinei condamnatului, era un fals. Colonelul Henry, șeful Biroului de informații al Ministerului de Război, mărturisește că el, personal, a comis falsul, dar acționând din ordin, în scopuri patriotice! Arestat, colonelul Henry se sinucide în celulă. Această lovitură de teatru provoacă derută în tabăra anti dreyfusardă. Esterházy fuge în străinătate, generalii Pellieux și Boisseffre își dau demisia. La Londra, unde se stabilise, 208 Esterházy declară public că el era, într-adevăr, autorul

„Borderoului” imputat lui Dreyfus și mărturisește că a avut relații cu atașatul militar german la Paris. După șocul acestor revelații, revizuirea procesului Dreyfus nu mai poate fi împiedicată. Guvernul francez e silit să sesizeze, chiar el, Curtea de Casație. Sentința dată în procesul Dreyfus e casată, ceea ce înseamnă că trebuie să fie rejeudicat.

La două zile după această măsură și după 11 luni de exil, Zola se întoarce în Franța. Deși condamnarea sa nu fusese anulată, autoritățile nu se grăbesc deloc să-l pedepsească. El va beneficia, în 1900, de o amnistie pe care o va califica drept „comedie infamă care vrea să dea o nuanță de mărinimie patriotică unei măsuri nedrepte și de lașitate universală”. Între timp, readus din Insula Diavolului, Dreyfus apare din nou în fața unui juriu, de data asta la Rennes. Cu toate dovezile de nevinovăție, tribunalul militar din acest oraș îl condamnă pe Dreyfus, spre stupefacția întregii lumi, la 10 ani de detenție. În cursul dezbaterilor, maestrul Labori, atunci apărător al lui Dreyfus, e obiectul unei tentative de asasinat. Într-un articol din „L'Aurore”, Zola își strigă indignarea în fraze patetice.

La zece zile după noua condamnare a lui Dreyfus, președintele Republicii, Émile Loubet, care îi urmase lui

Félix Faure, îl grațiază. Dar grațierea, survenită în luna septembrie 1899, nu era decât un act de clemență, lăsând, de fapt, intactă prezumția. Oricât ar părea de curios, vor fi necesari încă șapte ani de lupte aspre pentru a obține reabilitarea judiciară a lui Dreyfus, adică recunoașterea legală a nevinovăției sale. Abia în 1906, Georges Clemenceau, devenit prim-ministru al unui guvern în care, fostul colonel Picquart, avansat la gradul de general, era ministru de război, smulge autorităților judiciare hotărârea finală a unui proces care nu durase 209

mai puțin de 12 ani, aducând Franța la doi pași de războiul civil. Din nefericire, Zola nu s-a putut bucura de această victorie. La 29 septembrie 1902, el a fost găsit mort în camera sa, asfixiat de o emanație de carbon. Versiunea oficială a vorbit de un accident stupid, dar ipoteza crimei n-a fost îndepărtată. O anchetă întreprinsă în 1953 de scriitorul Jean Bedel, care i-a interogat pe ultimii martori ai morții lui Zola, a stabilit că, în apartamentul scriitorului, căminul fusese astupat într-adins de o mână criminală. În cartea sa din 1962, *Bună ziua, domnule Zola*, Armand Lanoux se raliază și el la această concluzie. De altfel, inamicii lui Zola, care jubilau, i-au anunțat moartea, în „La libre parole” sub titlul: „Un fapt divers naturalist: Zola asfixiat”, în ziua funeraliilor lui Zola, Anatole France i-a adus un omagiu, spunând că el reprezentase „un moment al conștiinței umane”. În 1908, în urma unei viguroase campanii duse de Jaurès și de alți prieteni ai lui Zola, cenușa sa a fost transferată la Panteon.

Examinând dosarul afacerii Dreyfus, suntem surprinși, astăzi, că a putut fi comisă o astfel de eroare judiciară și că au fost necesare atâtea eforturi pentru a o repara, în realitate, nefericitul căpitan Dreyfus nu fusese decât un pion într-o luptă în care se înfruntau cele două tabere din Franța: reacțiunea și progresul. Zola și toți cei

care au luptat să-l salveze pe Dreyfus își dădeau seama că nu o făceau numai pentru a fi recunoscuta nevinovăția unui om, ci și ca să apere astfel dreptatea, adevărul, democrația, progresul.

„Dreyfusismul se identifica astfel – după opinia lui A. Thibaudet – cu principiile Revoluției franceze, cu educația civică, cu spiritul republican”. Înfrângerea reacțiunii a fost urmată, în Franța, de o perioadă de progres democratic și de laicizare. Pozițiile republicanilor au fost definitiv consolidate, în detrimentul monarhiștilor care n-au mai reușit niciodată să constituie o forță în Franța.

Afacerea Dreyfus a avut puternice ecouri în literatură. Anatole France, Roger Martin du Gard, Marcel Proust, André Gide, Jules Renard și alți scriitori i-au acordat un spațiu larg în operele lor. Zola însuși i-a consacrat, sub forma unei ficțiuni romanești, ultimul său roman, *Adevărul*. Ciclul *Celor patru evanghelii* capătă, de altfel, o orientare umanitară care se resimte vizibil de zdruncinarea produsă în viața sa de afacerea Dreyfus. Preluând ștafeta de la Voltaire și Hugo, el devine tipul desăvârșit al scriitorului cetățean, al intelectualului militant. Consecința cea mai insolită a angajamentului hotărât al lui Zola în afacerea Dreyfus a fost încercarea constantă a criticii și istoriei literare de dreapta de a-i înnegri și minimaliza opera și, prin ricoșeu, de a pune la îndoială valoarea curentului naturalist.

CELE PATRU EVANGHELII (Les Quatre Évangiles)

IEȘITE, PE DE O PARTE, clin zdruncinarea psihică provocată de afacerea Dreyfus, pe de alta, din satisfacția târzie a paternității, *Cele patru evanghelii* sunt așa de diferite de *Les Rougon-Macquart* încât e greu să crezi că aparțin aceluiași autor. Într-adevăr, *Cele patru evanghelii* marchează desprinderea totală a lui Zola de procedeele naturaliste, dovedind însă și o slăbire a talentului său epic.

Nu e mai puțin adevărat că judecățile, în general defavorabile acestui ciclu, sunt datorate, de cele mai multe ori, lipsei unui examen serios al noii formule a lui Zola.

După trilogia *Cele trei orașe*, ciclul *Cele patru evanghelii* a fost conceput ca o tetralogie care trebuia să cuprindă volumele: *Fecunditate*, *Munca*, *Adevărul*, *Dreptatea*. Numai primele trei au fost realizate (aparitiia romanului *Adevărul*, în 1903, a fost postumă), moartea neașteptată a lui Zola, în 1902, nelăsând *Dreptatea* decât în stadiul de schiță (câteva note, câteva tăieturi din ziare). Cele trei volume realizate sunt, spre deosebire 212 de ciclul *Cele trei orașe*, mai puțin sudate unul de celălalt, singura legătură exterioară fiind calitatea de frați a eroilor principali, fiii lui Pierre Forment care poartă numele evangheliștilor, Matei, Luca, Marcu, Ioan, acesta din urmă, din nefericire, neprinzând viață. Unitatea ciclului *Cele patru evanghelii* e, totuși, asigurată de concepția lor mesianică, de structura lor de poeme lirice.

Scris în timpul exilului silit al lui Zola în Anglia și apărut în 1899, *Fecunditate* a fost bine primit de aceia care găseau în el o renegare a naturalismului. Romanul este un imn închinat femeii fecunde, familiilor numeroase, fertilității poporului francez. Problema demografică îl preocupa pe Zola de mult timp, ritmul foarte lent de creștere a populației Franței fiind un motiv de neliniște pentru el. Într-un articol, publicat în 1896 în „Figaro”, intitulat „Depopulate” (care va fi inserat în volumul *Noua campanie* din 1897), Zola mărturisea că era tentat să scrie un roman al cărui titlu ar fi fost *Lepădatul* (*Le Déchet*), un strigăt de alarmă privind criza natalității în Franța. Zola deplânge absența copilului în multe opere literare: „copilul nu apare aproape niciodată, pentru că e stânjenitor și neelegant; copilul a încetat de a fi literar”. Era într-asta, poate, și mărturisirea unei căințe, pentru că numărul

copiilor e destul de redus în *Familia Rougon-Macquart*. E sigur, pe de altă parte, că glorificarea maternității este, la Zola, o consecință a legăturii sale cu Jeanne Rozerot care i-a dăruit copiii de care căsătoria sa legală îl lipsise.

Zola povestește în *Fecunditate* istoria familiei întemeiate de Mathieu Forment și Marianne, nume care simbolizează Republica franceză. Ei nu vor avea mai puțin de 12 copii. Copiii perechii Forment sunt cu toții prolifici, unul dintre ei, Nicolas, va avea 18 copii, după ce s-a stabilit cu soția sa Lisbeth, în Senegal, dintre care 213

16 în viață. Rasa cuplului Forment se perpetuează repede, astfel încât, la finele romanului, Mathieu și Marianne sărbătoresc 70 de ani de căsătorie, înconjurați de 158 de copii, nepoți și strănepoți, formând o familie de dimensiuni biblice, al cărei patriarh e Mathieu, în vârstă de 90 de ani. „Fecunditatea e marea triumfătoare, ea face eroii pașnici, care supun pământul, populându-l” – aceasta e concluzia acestei exaltări a maternității și a familiei, care se asociază unei concepții rousseau-iste a vieții.

Propaganda pentru familiile numeroase e dublată în *Fecunditate* de o dezaprobare vehementă a perechilor care nu au copii. Zola ia poziție împotriva tendinței familiilor burgheze de a se limita la un singur copil, din cauza problemelor de moștenire. E de la sine înțeles că toate aceste idei nu sunt expuse prozaic, dintr-odată, ci sunt materializate în situații concrete, de personaje individualizate. Principalul defect al acestora e că nu trăiesc sub ochii cititorului, căci autorul le-a creat dintr-o bucată, doar pentru a ilustra concepțiile sale. Interesul provocat de cartea lui Zola, actualitatea ei incontestabilă chiar în zilele noastre, se datorează suflului poetic cu care e străbătută de la un cap la celălalt, în așa măsură încât *Fecunditate* e mai repede un lung poem în proză decât un roman. Cea mai mare parte a cărții e scrisă pe un ton liric

care preamărește viața de familie sănătoasă moral și fizic, proslăvind iubirea conjugală și munca dătătoare de fericire individuală ca și de vigoare popoarelor. *Fecunditate* e un poem simbolic care, odată cu zugrăvirea unei imagini idilice și paseiste a societății, e pătruns de un mesaj optimist îndreptat spre un viitor de liniște și de armonie universală.

Cine citește *Fecunditate* e izbit de construcția sa armonioasă care ține seama de legile simetriei, mai mult decât oricare alt roman al lui Zola. Împărțit în șase cărți, conținând fiecare cinci capitole, *Fecunditate* pare să aibă obsesia numărului doisprezece, cu multiplii și submultiplii săi. Marianne are 12 copii. La nunta unuia din fiii săi, 24 de invitați se așază în jurul mesei; Zola nu uită să sublinieze că asta face două duzine: „Erau douăzeci și unu la masă, dar mai erau ceilalți trei micuți, la masa cea mică (...), așadar cu toții erau 24, o cifră rotundă, două duzine”. Un personaj secundar, Constance Beauchene, îl caută timp de doisprezece ani pe un fiu natural al soțului său. Un alt personaj, Victor Moineaud, avea 6 copii, 3 băieți și 3 fete, la mai puțin de 36 de ani. În ce privește uzina Beauchene, împărțită în 6 părți egale, vândute din 2 în 2 ani, una câte una, ea devine la capătul a 12 ani proprietatea unuia dintre fiii lui Mathieu Forment. Contabilul Morange aspiră, și el, nu să aibă 12 copii ca Forment, ci să încaseze un salariu de 12 mii de franci, ceea ce i-ar permite să ducă viața de lux a burgheziei. După Auguste Dezalay, numărul 12 joacă un rol așa de mare în *Fecunditate*, pentru că el e simbolul puterii de multiplicare și de reproducere. Și tot el afirmă: „... această atracție pentru simetrii, dovadă a vocației sale de constructor și de arhitect, precum și această obsesie a numerelor legată în cele din urmă de voința sa de a cerceta secretele unui dinamism optimist și cuceritor, dau discursului lui Zola, atât de clar în aparență,

farmecul și misterul unui limbaj cifrat”⁴¹.

Ceea ce mai distinge esențial *Fecunditate* de ciclul *Familia Rougon-Macquart* și chiar de *Cele trei orașe* sunt coordonatele temporale. Pentru prima oară, într-un roman de Zola, acțiunea se desfășoară de-a lungul unei.

Întinse perioade: la începutul romanului, Mathieu Forment are 20 de ani, iar la sfârșit – 90.

Scris în perioada furierista a creației lui Zola, romanul *Fecunditate* îi este tributar filosofului socialist utopic nu numai prin unele idei ale sale, dar și prin construcția simetric echilibrată și fetișul cifrelor de care este traversat. Punctul culminant al simetriei îl constituie cartea a IV-a din roman, în care fiecare din cele cinci capitole începe cu același paragraf, care sugerează scurgerea lentă și pașnică a timpului și se termină cu un paragraf final identic, asemenea unui leitmotiv: „Mai trecură doi ani. Iar în timpul acestor doi ani, Mathieu și Marianne avură încă un copil, o fetiță”.

În aceste începuturi obsedante de capitol, intervalul de doi ani se repetă de patru ori, o singură dată Zola variindu-l cu multiplul doi, care este patru, interval în care se nasc, însă firește, doi copii: „Trecură patru ani. Și în timpul acestor patru ani, Mathieu și Marianne avură încă doi copii, o fată la sfârșitul primului an și un băiat după al treilea”. Dacă la începutul capitolelor menționate refrenul este ușor modificat în funcție de sexul noului născut, sfârșiturile de capitol sunt toate identice, ca o melopee: „Era tot opera cea mare, opera cea bună, opera fecundității care se întindea pe pământ și prin femeie, biruind distrugerea, creând mijloace de trai fiecărui nou copil, iubind, dorind, luptând, muncind în suferință, mergând fără-ncetare spre mai multă viață, spre mai multă speranță”. Visul utopic al lui Zola asociază astfel femeia și

41 A. Dezalay, *Lectures de Zola*, Paris, A Colin, 1973, p. 257. 215'

glia, legate prin aceeași forță a fecundității.

Munca - roman ce începe să apară încă de la 1 decembrie 1899, în ziarul „L*Aurore”, dar care nu va fi publicat în volum decât în 1901 - e ultima carte 216 apărută în timpul vieții lui Zola. Scriitorul se gândea la ea încă din timpul exilului în Anglia, unde cere să i se trimită lucrările lui Fourier, Saint-Simon, Proudhon, Cabet, Pierre Leroux etc. Întors în Franța, Zola vizitează uzinele metalurgice de la Unieux, nu departe de Saint-Étienne, ceea ce dovedește că metoda documentării continuă să dețină rolul principal în geneza romanelor sale. *Munca* este primită în mod diferit, în funcție de mediile politice. Ziarele de dreapta sunt mute sau ostile. Câțiva teoreticieni socialiști au unele rezerve, deoarece concluziile romanului sunt destul de departe de socialismul științific.

Jean Jaures salută în Zola pe poetul revoluției sociale declarând: „Revoluția socială și-a găsit în sfârșit poetul”.

Jaures nu se înșela; *Munca* e mai puțin roman decât poem epic, este o epopee socialistă glorificând activitatea productivă a omului. La mai mult de o jumătate de secol după *Păcatul Domnului Antoine* de George Sand, Zola concepe și el crearea unui falanster după indicațiile lui Charles Fourier. Ziditorul societății comuniste este, în *Munca*, al doilea fiu al lui Pierre Forment, Luc. La el, visul se unește cu o energie neobosită care îl susține în cele mai grele momente de deznădejde. În uzina pe care în parte a cumpărat-o și a creat-o, în concurență cu oțelăriile vecine, el trebuie să învingă mai întâi spiritul conservator și de rutină al lucrătorilor care nu înțeleg sensul inovațiilor sale. Luc Forment e huiduit, bătut cu pietre, ba, mai mult, un lucrător declasat încearcă să-l asasineze. Dar, încetul cu încetul, oamenii încep să-și dea seama de avantajele obținute prin sistemul instaurat de Luc.

În uzina sa se lucrează doar 4 ore pe zi, timpul liber e

bine organizat, învățământul e gratuit, sunt deschise cantine gratuite și e inaugurată o casă de convalescență pentru copiii debili și tinerele mame. Mai presus de orice sunt cuceririle extraordinare ale științei și tehnicii moderne care oferă condiții de viață și de muncă ideale. Cuptorul electric, introdus în procesul de fabricație, asigură o producție sensibil crescută în raport cu trecutul. Pătrunzând în case, puterea fantastică a electricității schimbă total modul de viață al oamenilor. Cu o intuiție surprinzătoare, Zola presimte civilizația „butoanelor” secolului al XX-lea: „Ajungea numai să răsucești niște butoane și casa se lumina și primea căldură, mâncarea se gătea electric și diversele mașini meșteșugărești sau instalații de folosință domestică începeau să funcționeze. Zi de zi fuseseră create tot felul de mici mecanisme, unele mai ingenioase decât altele, destinate menajului, ele ușurând munca femeilor și înlocuind truda mâinilor prin activitatea automatelor”. Luc Forment se deplasează prin uzina sa, de la un sector la celălalt, într-o mașină electrică; străzile și aleile sunt luminate tot electric. În perioada în care Zola scria *Munca*, electricitatea era un bun dobândit prin inteligență umană, iar el nu face decât să-i prevadă aplicațiile în societatea zilelor noastre, ceea ce dă romanului său o notă de anticipație. Dar Zola rivalizează cu Jules Verne în domeniul romanului științifico-fantastic, atunci când imaginează „navigația aeriană”, radioul, televiziunea:

„Fără îndoială că nu va trece multă vreme și omul va descoperi navigația aeriană și va cuceri spațiul nesfârșit. Și, poate mâine, chiar, tot el va comunica de la un capăt la celălalt al pământului fără niciun fel de 218 fire sau cabluri, Cuvântul omenesc, faptele și figurile oamenilor vor face înconjurul lumii cu rapiditatea fulgerătoare a luminii...”

Intuiția de vizionar a lui Zola prevede criza de energie cu care omenirea va fi confruntată cândva și propune chiar unele soluții interesante. El mai întrevinde și posibilitatea de a se capta căldura solară spre a o transforma în energie electrică: „era vorba să se lucreze direct cu energia solară, să se capteze căldura emanată de el și să se transforme cu ajutorul unor aparate speciale, în electricitate, pe care după aceea va trebui s-o înmagazineze în cantități cât mai mari...”

Odată cu încrederea în forța nelimitată a științei, Zola e conștient și de pericolul pe care-l poate reprezenta folosirea ei în scopuri distructive. Găsim în *Munca* o uimitoare anticipație a spectacolului îngrozitor oferit de războaiele mondiale care au devastat secolul al XX-lea. Această viziune așa de clară a viitorului, luminos ori dramatic, e facilitată, estetic vorbind, de spațiul temporal al romanului *Munca*, în care, ca și în *Fecunditate*, acțiunea se întinde pe o lungă perioadă, ce depășește cu mult zorii secolului al XX-lea. Dimensiunile temporale din roman sunt puse în relief prin refrene care punctează ritmul lent al cursului vieții, al curgerii timpului.

Regăsim și aici tema copilului ca unică legătură trainică a cuplului, precum și multe idei despre educație, ale lui Zola. Romanul ni-l relevă pe Zola ca precursor al unor metode moderne de învățământ.

Unele aspecte ale vieții întrezărite de Zola pot părea oarecum desuete astăzi, dar elanul generos și optimismul transmise de romanul *Munca* fac această operă mai actuală decât este ea catalogată, de obicei, de istoria literară. Tributar doctrinei socialiștilor utopici, romancierul crede, naiv, că activitatea și existența unui grup restrâns de indivizi poate fi izolată de ansamblul colectivității umane. El consideră, tot la fel de naiv, că o societate socialistă poate fi fondată pe asocierea

capitalului și a muncii. Reluând schema socialismului utopic, Zola imaginează instaurarea unei societăți comuniste prin filantropia și abnegația câtorva personalități de elită ca Luc Forment sau savantul Jordan. În fine, o altă contuzie ideologică a lui Zola e aceea de a crede că știința poate, ea singură, să schimbe bazele lumii. Caracterul armonios al societății visate de Zola se reflectă și în aranjarea simetrică a romanului, împărțit în trei cărți, fiecare având câte cinci capitole. Simbolul ocupă un loc important în acest roman, personajele ca și întâmplările lor ilustrând ideile autorului. Desigur, însă, că în acest sistem de simboluri, personajele din roman sunt lipsite de viață, fiind mai ales entități ale binelui sau răului.

Deși lirismul său izbucnește cu putere în *Munca*, Zola n-a renunțat la scrâșnetele naturaliste. Violențele acumulate în romanul considerat că ar cuprinde visurile lui Zola sunt de natură să corecteze într-o oarecare măsură imaginea simplistă pe care ne-o facem citind ciclul *Celor patru evanghelii*.

Același lucru se întâmplă și cu romanul *Adevărul* în care, de asemenea, Zola nu renunță complet la stridențele naturaliste. Romanul acesta marchează, pe de altă parte, un regres al influenței socialismului utopic. Scopul acestui roman este relatarea, sub forma ficțiunii, a principalelor episoade ale afacerii Dreyfus. Romanul este o îmbinare destul de uimitoare între afacerea Dreyfus și o crimă pasională care șocase opinia publică a epocii. Personajul central, Marc Forment, este un învățător de țară care-și concepe meseria ca pe un adevărat apostol. *Adevărul* se face și ecoul luptelor înverșunate care au dus, în Franța, la separarea Bisericii de stat (legea din 9 decembrie 1905).

Ultima carte a lui Zola e un imn frenetic închinat adevărului. Lirismul său izvorăște viguros, cu o elocin: „a

nemaiatinsă niciodată. Acest lirism - în care *Adevărul* apare personificat - exprimă efuziunea sufletului lui Zola, credința care l-a susținut neobosit în timpul afacerii Dreyfus. Ultimul mesaj lăsat de Zola posterității e un strigăt de optimism, exprimând convingerea fermă că omenirea se îndreaptă, încet dar sigur, către progres.

Înșelat de idealismul său utopic, Zola crede greșit că numai acțiunea spiritului va putea aduce fericirea tuturor oamenilor. Ei crede în dispariția claselor sociale prin simplul acces al tuturor la cultură.

Prin violența sa. anticlericală, *Adevărul* se transformă adesea în pamflet. Ipocrizia, minciunile, mașinațiile, nerușinarea clerului n-au mai fost niciodată așa de violent înierate de la *Călugărița* lui Diderot ori lucrările polemice ale lui Voltaire. Abatele Faujas însuși era viclean și intrigant, dar deloc destrăbălat sau criminal. Toate reținerile față de preoți, pe care Zola le mai avea încă, în lucrările sale anterioare, au dispărut în *Adevărul* - unul din textele cele mai violente din literatura anticlericală.

Zola nu e mai blând nici cu justiția timpului său.

Apartinând rasei puternice a familiei Forment, Marc e, la sfârșitul romanului lui Zola, un octogenar senin, înconjurat de nepoții și strănepoții săi, satisfăcut de a-și fi îndeplinit misiunea de om ai dreptății, scrutând cu încredere un viitor în care cunoașterea trebuia să ucidă dogmele, ignoranța și pe toți cei care trăiau din ele. Acesta era, desigur, portretul pe care Zola și-l făcea pentru anii pe care socotea că-i mai are încă de trăit. 221

El ar fi avut 80 de ani în 1920. Primul război mondial i-ar fi inspirat, desigur, alte lucrări de mari proporții. Desigur că și-ar fi continuat rolul de misionar al progresului, de apostol al adevărului, adăugându-se familiei spirituale a lui Jaurès, Anatole France, Romain Rolland, Henri Barbusse.

Roman de pasiune și de vibrație sinceră, de vis și de anticipație, *Cele patru evanghelii* atestă o modificare evidentă a tehnicii narative la Zola. Stilului concentrat, din *Familia Rougon-Macquart* îi urmează o elocvență lirică, o repetare obsedantă de teme, îngroșată până la limitele hiperbolei, o dilatare frizând prolixitatea. Imprimând ultimelor sale romane tonalitatea unui poem magic, Zola, fără să fi renunțat la unele artificii din lucrările sale cele mai semnificative, a lăsat o imagine complet diferită de aceea pe care suntem obișnuiți să i-o recunoaștem mărginindu-ne doar la ciclul *Familia Rougon-Macquart*. Dacă, cu câteva excepții - *Germinal*, *Doctorul Pascal* - ciclul *Familia Rougon-Macquart* este oglinda prezentului, *Cele patru evanghelii* și, parțial, *Cele trei orașe*, sunt o anticipare, uneori nebuloasă, alteori simplistă, dar mereu animată de un optimism neclintit în viitorul luminos al omenirii. O nouă lectură a ciclului *Cele patru evanghelii*, privită prin optica ultimului pătrar al veacului al XX-lea, îl face mai actual, mai pasionat, dat fiind că multe din previziunile lui Zola s-au dovedit juste sau că ele caracterizează marșul omenirii spre progresul material și spiritual.

ZOLA, NUVELIST

ÎN ANUL 1880 Zola revine la nuvelă, publicând în volumul colectiv *Les Soirées de Medan* (*Serile de la Medan*) cea mai cunoscută și, incontestabil, cea mai valoroasă dintre nuvelele sale, *L'Attaque du moulin* (*Atacul de la moară*). Subliniem aici caracterul ei vădit antirăzboinic. *Atacul de la moară* se situează pe linia tematicii antimilitariste a lui Zola. Nuvela impresionează și prin calitățile stilului și ale compoziției. Concentrarea extremă a subiectului, sobrietatea dar în același timp și vioiciunea stilului, realismul descrierilor, realizarea unor tipuri convingătoare fac din nuvela lui Zola una din

reușitele acestui gen în realismul francez.

Saltul calitativ înregistrat de Zola în arta nuvelei se constată și în volumele *Le Capitaine Burle* (*Căpitanul Burle*, 1882), *Na is Micoulin* (1884), precum și în opera postumă, *Madame Sourdís*.

Se poate, incontestabil, trage o linie de demarcație între primele două volume consacrate de Zola genului scurt (*Povestiri pentru Ninon* și *Noile povestiri pentru* 223

Ninon), - în care se observă folosirea exclusivă a titlului „povestire” - și celelalte trei volume, care, abordând nuvela propriu-zisă, reprezintă o treaptă superioară în creația scriitorului.

Una din cele mai bune nuvele scrise de Zola este cea care a dat titlul volumului *Madame Sourdís*. Ea are drept cadru viața pictorilor. Ferdinand Sourdís muncește într-un orașel de provincie unde îndeplinește modesta funcție de pedagog, ocupându-se în orele libere și de pictură. Talentul său real, de pictor, este încurajat de o singură persoană, tânăra Adèle, fiica unui negustor de vopsele din oraș. Adèle se căsătorește cu Ferdinand și reușește să-l lanseze în lumea artiștilor din Paris, unde s-au mutat între timp. Ferdinand devine repede o celebritate. Atras însă de mediul boem al pictorilor parizieni, alunecă pe panta alcoolismului și a desfrâului, neglijând, din ce în ce mai mult, pictura. Soția lui, Adèle, talentată și ea la pictură, începe prin a-i termina tablourile, apoi cu timpul le pictează în întregime. Ferdinand se mulțumește, acum, doar să le semneze și devine o glorie universală, deși criticii de artă sunt mirați de feminizarea stilului său. Această dramă a decăderii și abjecțiunii morale a unui pictor este expusă cu o sobrietate extremă, în numai 60 de pagini. Zola a reușit să dea viață unui tip remarcabil de artist ratat. Dar și mai realizat ni se pare personajul soției sale, Adèle, tip de femeie voluntară care-și ajută soțul mai

mult din ambiție, decât din devotament sau dragoste pentru artă. Mediul boemei artistice este descris de Zola cu culori demne de un Murger, Daudet sau Vallès, care au lăsat pagini de neuitat în acest domeniu.

Unele nuvele ale lui Zola ne introduc în lumea saloanelor pariziene ale vremii. Madame Neigeon, eroina 224 nuvelei cu același nume, este una din acele persoane din

„Înalta societate” care-și umplu golul vieții cu baluri, recepții, curse de cai etc. Copiii nu joacă niciun rol în viața ei, fiind încredințați spre educare slugilor, așa cum se obișnuia în lumea burgheză. Doamna Neigeon, a cărei moralitate este destul de îndoielnică, profită de curtea asiduă pe care i-o face un tânăr influent din provincie, pentru a obține, prin acesta, voturile necesare alegerii soțului ei în funcția de consilier. În schimb, tânărul este numit secretar de ambasadă, deși, întâmplător, nu a beneficiat de grațiile doamnei Neigeon. Intriga nuvelei este mai puțin interesantă. Ceea ce reține însă atenția cititorului este înfățișarea veridică a atmosferei de minciună și corupție care domnește, în spatele unor aparențe de onestitate și virtute, în lumea marii burghezii. Găsim un tablou asemănător în nuvela *Nantas*, publicată mai întâi în revista rusă din Petersburg „Vestnik Evropî”. Este vorba aici de cariera prodigioasă a afaceristului Nantas care consimte s-o ia în căsătorie, în schimbul unei dote importante, pe o tânără aristocrată, însărcinată. Căsătoria de formă este punctul de plecare al unei averi considerabile, sporită mereu prin diferite speculații de bursă și alte afaceri necinstite. Cu toate succesele din viața publică, Nantas este foarte nenorocit în viața particulară deoarece n-a putut câștiga niciodată dragostea soției sale, de care în cele din urmă el s-a îndrăgostit la nebunie. Găsim aici antiteza romantică, mai ales în scena

în care Nantas este pe punctul de a se sinucide, deși primise cu câteva clipe înainte numirea sa în funcția de ministru de finanțe, în acel moment apare soția sa care i se aruncă în brațe strigând: „te iubesc fiindcă ești puternic”. În ciuda convenționalismului situației amintite, *Nantas* este o nuvelă puternică, de factură balzaciană, care reflectă poziția dominantă a marii burghezii financiare și industriale, gg5

ca și metodele ei veroase de parvenire în vremea celui de-al doilea Imperiu. O replică a lui Nantas, care, contemplând pe geam Parisul, exclamă: „Acum ești al meu!”, amintește fără îndoială de finalul romanului lui Balzac, *Moș Goriot*.

Nuvela *Pentru o noapte de dragoste* dezvăluie și ea viciile lumii aristocratice. O tânără nobilă, Thérèse, educată într-o mănăstire, are un amant pe care îl ucide accidental într-un acces de violonță senzuală în propria ei cameră. Pentru a scăpa de incomodul cadavru, Thérèse apelează la serviciile unui tânăr funcționar, Julien, care o adora tainic de la fereastra casei de peste drum. Acesta ia cadavrul pe umeri, îl aruncă în toiul nopții în apele unui râu în care se precipită însă și el, zdrobit de revelația din acea noapte. Trei luni mai târziu, aflăm că Thérèse, deloc tulburată „s-a măritat cu un nobil din vecini. Scrisă, parțial, în maniera naturalistă, nuvela lui Zola ar fi câștigat în profunzime dacă personajul principal ar fi fost mai bine conturat.

Abordând genul eseului social, Zola a înfățișat într-un diptic felul cum sunt privite căsătoria și moartea de diferitele clase și păături sociale. Nuvela *Cum se fac căsătoriile* dezvăluie mobilurile care stau la baza căsătoriilor, felul în care se desfășoară ceremonia căsătoriei și viabilitatea ei, rând pe rând în mediul aristocratic, al marii burghezii și al muncitorimii

meșteșugărești. În studiul complementar *Cum se moare*, Zola arată felul cum e privită moartea și ceremonia înmormântării în aceleași medii, la care îl adaugă și pe cel țărănesc. Zola pătrunde adânc în psihologia claselor pe care le descrie, în lumea aristocratică, unde nu se fac decât căsătorii din rațiune, dictate de considerente de blazon, dar și de dotă, soții sunt ca doi străini unul pentru celălalt, nu se văd cu săptămânile, au fiecare legături extraconjugale, dar caută, cu toate acestea, să păstreze aparențele unei căsnicii model. În mediul mării burghezii, înstrăinarea dintre soți este aceeași, scopul căsătoriei fiind mărirea averii. De aceea, discuțiile asupra dotei joacă un rol primordial. În mica burghezie fiica unui negustor se căsătorește cu un ceasornicar pentru a constitui împreună o asociație comercială mai solidă. Nici aici nu există dragoste între soți. Ei dorm în același pat numai pentru a nu fi obligați să spele două rânduri de cearșafuri, amănunt care ilustrează meschinăria acestor pături sociale. Dragostea se întâlnește numai în căsnicia dintre un tâmplar și o florăreasă. Ei nu s-au putut căsători la biserică fiindcă preotul le-a cerut prea mulți bani. Din păcate, soțul începe să bea și ajunge repede o epavă umană în timp ce soția, tot mergând să-l caute prin cârciumi, prinde și ea gustul băuturii. Această ultimă parte din *Cum se fac căsătoriile* este vizibil influențată de teoriile naturaliste.

În lumea aristocratică aparențele unei căsnicii trainice trebuie păstrate și după moarte. Ceremonii pompoase, un doliu bine studiat sunt menite să arunce, în acest sens, praf în ochii lumii. În burghezia mare și mică, moartea are drept consecință certuri aprige între copiii răposatului, pentru moștenire. Un negustor, după ce s-a ȋtocmit până la sânge cu ȋntreprinderea de pompe funebre, este mai ales mâhnit de faptul că în ziua înmormântării soției a trebuit să-și ȋnă prăvălia ȋnchisă, ȋntr-o familie de

muncitori, moartea pătrunde ca urmare a mizeriei. Copilul unui zidar și al unei spălătorese moare de pleurezie datorită umidității locuinței insalubre și indisponibilității bănești de a recurge la ajutoare medicale. În mediul țăranesc, moartea unui bătrân de 70 de ani se petrece fără efuziuni lirice, fiind privită 227

ca un eveniment normal, fatal, care nu duce nici măcar la întreruperea muncii zilnice la câmp.

Diptycul lui Zola este extrem de interesant, situându-se la intersecția literaturii cu sociologia. Ilustrând prin exemple tipice aceste evenimente esențiale din viața omului, căsătoria și moartea, Zola schițează de fapt o adevărată micromonografie a familiei, diferențiată pe clase și păături sociale. Analizând atitudinea diferitelor clase sociale în fața căsătoriei și a morții, scriitorul reliefează superioritatea morală a oamenilor simpli față de cei avuți.

Câteva din nuvelele lui Zola se inspiră din viața țăranilor francezi. Menționăm în acest sens pe cea intitulată *Anotimpurile vieții* (Jean Gourdon).

Nuvela care a dat numele volumului *Nah Micoulin* are ca eroină pe o tânără țărană provensală și prezintă povestea ei de dragoste cu Frédéric, fiul unui bogat proprietar vecin. Conștient de soarta acestei iubiri, tatăl lui Nais încearcă să-l ucidă pe Frédéric, dar nu reușește. Așa cum era de așteptat, Frédéric se plictisește cu timpul de Na is și o părăsește. Finalul nuvelei este antiromantic, căci Na is nu se sinucide, cum ne-am fi așteptat, ci, resemnată, se recăsătorește după câțva timp cu un biet cocoșat care o iubea în taină. Era singurul om care în lumea țăranilor o putea accepta pe Na is de soție. Na is Micoulin este un tip bine realizat, de femeie simplă, capabilă de sentimente sincere și de o pasiune puternică cum se întâlnesc adeseori în popor. În afară de simpatia manifestată de Zola pentru țăranime, interesul nuvelei

constă și în evocarea peisajului provensal, o parte din acțiune desfășurându-se chiar la Aix, orașul natal al scriitorului.

Un loc special între nuvelele lui Zola îl ocupă) *ac22* «*ques Damour*, în care este înfățișat un episod al Comunei din Paris. Jacques Damour este numele unui comunard care, după ce a luptat eroic pe baricade, a fost deportat în Noua Caledonie. Reușește să evadeze de acolo, dar autoritățile îi anunță moartea. Reîntors în Franța, după Amnistia acordată comunarzilor, în 1881, Jacques Damour își găsește soția recăsătorită, în timp ce fiica lui a devenit femeie întreținută. Fără niciun rost în viață, este silit să accepte adăpostul pe care i-l oferă aceasta din urmă. Nuvela este mai slabă decât promite începutul. Centrul de interes alunecă de la descrierea unui aspect al Comunei, – eveniment al cărui sens n-a fost, de altfel, înțeles de Zola, – la o intrigă destul de anodină și lipsită de conținut social. Cu toate acestea, *Jacques Damour* rămâne alături de *Prăpădul* una din puținele opere literare franceze care evocă, fie și fragmentar, acest măreț eveniment, atât de hulit de burghezie, care a fost Comuna din Paris.

Dintre nuvelele lui Zola, una singură reflectă mediul militar. Este vorba de o nuvelă destul de slabă, *Căpitanul Burle*, care deschide volumul cu același titlu, unde apare un militar mărginit și resemnat cu gradul de căpitan. Leneș și afemeiat, Burle, care este vistiernic al unei unități militare, sustrage bani publici pentru a-și putea întreține metresele. În cele din urmă decade în așa hal încât trăiește cu servitoarea sa urâtă și diformă care-i cere zilnic bani. Un prieten al lui Burle, indignat de comportarea sa, îl palmuiește în public, se bate în duel cu dânsul și îl ucide. Zola nu reușește însă, de astă dată, să creeze un tip viu.

Nerealizată este și nuvela *Moartea lui Olivier Becaille*, în care autorul înfățișează un decedat care își

povestește impresiile de după moarte. Deși are anumite intenții satirice, nuvela este dominată de un fantastic ma229

Cabru, de gust discutabil, care-i anulează elementele pozitive.

Un grup de nuvele care-l pot surprinde pe cititorul neavizat al lui Zola exploatează vâna comică. Așa este de exemplu nuvela o *farsă sau boemii în vilegiatură* scrisă în maniera lui Maupassant. Inspirându-se din nou din lumea pictorilor, Zola combate tendința acestora spre viața de boemă și condamnă o anumită atitudine care constă în batjocorirea sentimentelor sincere și delicate ale unor oameni de treabă. Astfel se distrează un grup de pictori boemi, pe socoteala unui anume Planchet, căruia i se fac tot felul de farse de prost gust. Louise, ibovnica pictorului Morand, își propune să-l seducă pe timidul și naivul Planchet pentru ca apoi să-și bată joc de el. Ceilalți membri ai grupului aprobă proiectul, iau parte activă la complot și Planchet cade într-adevăr în mrejele Louise! De data aceasta însă pictorii nu vor mai putea râde pe socoteala lui Planchet, deoarece Louise îi va trăda, plecând împreună cu el, sub privirile uluite ale lui Morand și ale tovarășilor săi. Concluzia nuvelei este cea pe care o exprimă și *Farsa jupânului Pathelin*: orice naș își are nașul.

Nuvela *Anghelina sau casa cu stafii*, scrisă în maniera lui Mérimée, exploatează, pe plan comic, tema, destul de frecventă în literatură, a fantomelor. Un castel părăsit are reputația de a fi vizitat de fantoma unei tinere fete, Anghelina, moartă, odinioară, acolo, în împrejurări misterioase. Autorul expune amănunțit cele trei ipoteze asupra morții Anghelinei: crimă, sinucidere sau febră tifoidă. După ani de zile de părăsire, castelul este restaurat de un pictor care se mută în el. Făcând, nu fără teamă, o vizită acestui pictor, povestitorul rămas singur în salon

este deodată înfricoșat de o voce depărtată care strigă: „Anghelina!”, după care imediat prin fața ochilor săi trece chipul diafan al unei tinere, desigur fantoma. Pictorul îl liniștește însă imediat, explicându-i că fantoma era chiar fiica lui, pe nume Anghelina, pe care tocmai o strigase mama ei. Având drept scop combaterea misticismului și a superstițiilor, nuvela lui Zola este excelent realizată din punctul de vedere al compoziției, plutind mereu între mister și realitate. Scrisă cu multă vervă și umor, *Anghelina sau casa cu stafii* este una dintre cele mai bune nuvele ale lui Zola.

În *Călătorie circulară*, Zola povestește peripețiile amuzante ale unei perechi aflate în călătorie de nuntă. Hoteluri neprimitoare, restaurante proaste, oboseală pricinuită de vizitarea muzeelor și monumentelor istorice, conform indicațiilor unui ghid tipărit, toate acestea îi determină ne tinerii căsătoriți să-și întrerupă călătoria pentru a se putea odihni într-un han de țară. O finalitate satirică mai adâncă este conținută de schița o *victimă a reclamei*. Scriitorul atacă aici problema reclamei deșănțate din comerțul capitalist. Este vorba de un rentier Pierre Landry, care urmează cu sfințenie recomandările tuturor reclamelor din ziare și reviste. Cumpără tot felul de obiecte proaste și inutile, rămâne chel de pe urma folosirii unei loțiuni căreia i se făcea multă reclamă, își ruinează sănătatea înghițind tot felul de pilule recomandate în presă. În cele din urmă, Pierre Landry moare de ne urma unui tratament de reîntinerire recomandat de o somnambulă la modă. El este chiar și după moarte victima reclamei, căci sicriul ce fusese achiziționat după indicațiile sale testamentare se rupe în două în momentul în care este coborât în mormânt. Pierre Landry este în mod evident înrudit tipologic cu eroii lui Flaubert, Bouvard și Pecuchet.

În coordonatele comicului se înscrie și „acea

delicioasă fantezie”, intitulată *Cheful de la Coqueville*. Locuitorii unui mic sat izolat de pescari sunt surprinși văzând că pescarii se întorc într-o zi din larg cu o încărcătură neobișnuită: mai multe butoaie, pline cu băuturi alcoolice, care pluteau pe mare ca urmare a naufragiului unui vas comercial. Toți locuitorii satului, fără excepție, bărbați, femei, copii, gustă cu atâta plăcere din minunatele băuturi de tot felul (printre care Zola citează și „țuica călugărească” din România), încât timp de câteva zile, satul Coqueville o duce numai într-un chef, pescarii uitând de îndeletnicirile zilnice. În butoaiele cu băuturi fine se îneacă toate dușmăniile, o atmosferă de armonie deplină domnește pentru câțva timp la Coqueville. Până și opoziția înverșunată a primarului La Queu față de căsătoria proiectată de fiica sa, Margot, dispare ca prin minune. După zilele de petrecere, urmează o perioadă de somn atât de adânc și de îndelungat încât cetățenii localităților vecine, care așteptau în zadar încărcăturile zilnice de pește, veniți în recunoaștere, au impresia la prima vedere că toți locuitorii din Coqueville au fost victima unui masacru general. Scrisă în spirit rabelaisian, caracterizată printr-o adâncă simpatie față de voia bună și optimismul poporului, această nuvelă se numără printre cele mai reușite pagini umoristice din literatura franceză.

Înscriindu-se în tradiția fabliaux-urilor, uneori licențioase, ale Evului Mediu, nuvela *Scoicile domnului Chabre* se înrudește în același timp, prin modul de abordare, și cu nuvelele lui Maupassant. Este vorba de un burghez de 45 de ani, a cărei soție de 22 de ani nu-i îndeplinește dorința de a avea urmași. Un medic îl

232 1 R. Arcos, în „Europe” nr. 83 – 84/1952, p. 225.

sfătuiește să meargă împreună cu soția la mare și să mănânce acolo cât mai multe scoici. La mare, Estella, tânăra soție a domnului Chabre, îl cunoaște pe chipeșul

Hector, cu care are o aventură chiar sub nasul soțului naiv. La nouă luni după înapoierea din vilegiatură, domnul Chabre își vede visul împlinit, Estella devenind mama unui băiat. Convins de eficacitatea tratamentului prescris, fericitul tată îl laudă pe toate cărările pe medicul său binefăcător. Ironia fină, stilul plin de vervă, portretul savuros al ridicolului Chabre fac ca și această nuvelă să fie printre cele mai bune ale lui Zola.

Creația nuvelistică a lui Zola, în general puțin cunoscută, este în mod fatal umbrită de opera sa majoră, romanul. Cu toate acestea o studiere mai atentă a nuvelilor sale, destul de numeroase, demonstrează că și în acest domeniu scriitorul a lăsat opere valabile care nu trebuie deloc neglijate.

Unele dintre nuvelele lui Zola pot rivaliza cu cele mai bune creații ale unui Maupassant sau Mérimée. Ele ne dezvăluie un scriitor capabil de o concentrare și o sobrietate, care, la prima vedere, surprind sub pana autorului romanelor de largă respirație din ciclurile *Familia Rougon-Macquart*, *Cele trei orașe* sau *Cele patru evanghelii*. Nuvelele lui Zola ne înfățișează aspecte noi ale creației marelui scriitor, cum ar fi cel umoristic, rar întâlnit în romane, și nu este lipsit de interes să subliniem că nuvelele sale umoristice se situează, aproape toate, printre cele mai reușite. Utilizarea fantasticului, cu diferitele sale implicații, în câteva nuvele sau povestiri, este de asemenea o latură mai puțin cunoscută a creației lui Zola.

Nuvele lui Zola confirmă în general concepțiile fundamentale ale scriitorului, cum ar fi, de exemplu, poziția sa consecvent antimilitaristă și antirăzboinică. Dar, ca 233

și în *Prăpădul*, întâlnim și în nuvele aceeași limitare a lui Zola, care constă în a socoti războiul o necesitate fatală (v. *Trei războaie*, în volumul *Madame Sourdis*). Nuvelele

lui Zola reflectă și ele lupta între realism și naturalism care se manifestă în creația sa de romancier, în nuvele însă, realismul pare să triumfe asupra naturalismului într-un mod mai pregnant decât în romane. Majoritatea nuvelor sunt scrise de pe pozițiile realismului și aduc o contribuție deloc neglijabilă la denunțarea tarelor societății capitaliste. În general, se poate afirma că nuvelele lui Zola sunt o schemă redusă a marilor sale romane. Zola atacă în nuvele, ca și în romane, bazele familiei burgheze sau aristocratice (*Doamna Neigeon, Cum se moare, Scoicile domnului Chabre, Pentru o noapte de dragoste*), corupția cercurilor politice sau de afaceri (*Nantas*), lăcomia și meschinăria micii burghezii (*Cum se fac căsătoriile*), ipocrizia clerului (*Postul*), boema artistică (*O farsă*) și diferite alte aspecte ale societății timpului său. Totodată nuvelele lui Zola sunt o mărturie a simpatiei scriitorului pentru oamenii simpli și în special pentru țărani (*Nais Micoulin, Cele patru anotimpuri ale lui Jean Gourdon, Vecinul meu Jacques, Potcovarul, Șomajid* etc.).

Analiza nuvelor și povestirilor lui Zola, cu precădere a celor din primele două volume (*Povestiri pentru N'mon și Noile povestiri pentru Ninon*) permite o mai bună înțelegere a reminiscentelor romantice în opera lui de maturitate. Descrierile de natură, efuziunile lirice din *Izbânda familiei Rougon, Greșeala abatelui Mouret* sau *Fecunditate* își au rădăcinile în aceste prime scrieri ale lui Zola. Volumele de nuvele ale lui Zola sunt valoroase și prin numeroasele amintiri evocate de scriitor, dintre care atracția exercitată în tinerețe, asupra lui, de 234 opera lui Musset este demnă de reținut, unele din povestirile sale de debut vădind tocmai influența marelui romantic. În genul scurt, Zola este de altfel mai liric decât ne-ar permite să-i calificăm elementele romantice din romane.

Rupând cu dulcegăria sentimentală a primelor sale

povestiri, volumele *Căpitanul Burle*, *Naâs Micoulin* și *Doamna Sourdis* se situează pe linia unui viguros realism cu rare infiltrații naturaliste sau răbufniri romantice. Volumele de nuvele ale lui Zola sunt o mină prețioasă pentru cunoașterea biografiei scriitorului care evocă multe amintiri din copilărie și tinerețe, în special din perioada când a locuit la Aix-en-Provence. Înrudindu-se parțial, atât prin tematică cât și prin concepția artistică, cu nuvelele lui Maupassant și Daudet, nuvelele lui Zola ilustrează afinitatea care există între reprezentanții realismului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, precum și faptul că anumite teme comune aveau o largă circulație în literatura epocii.

Nuvelistul Zola este fără îndoială inferior romancierului. Nu trebuie să uităm însă că romancierul este unul dintre cei mai mari din lume. Făcând abstracție de comparația inevitabilă între nuvelist și romancier, se poate afirma totuși că foarte multe dintre nuvelele lui Zola nu trebuie subapreciate și cu atât mai puțin ignorate. Ele au rezistat probei nemiloase a timpului, unele dintre ele rămânând printre cele mai bune care s-au scris în literatura franceză și putând da și azi satisfacții cititorului celui mai pretențios. Perfecta stăpânire a artei compoziției nuvelistice surprinde până și la autorul atâtor romane de largă respirație. Așa încât, pentru cine vrea să adâncească mai bine personalitatea lui Zola și evoluția creației sale multilaterale, studiarea integrală a nuvelilor și povestirilor lui este evident indispensabilă, contribuind la o cunoaștere mai deplină a operei acestui mare scriitor.

ZOLA, AUTOR DRAMATIC

DUPĂ CE ȘI-A FĂCUT ucenicia literară compunând piese de teatru fără pretenții, după trei spectacole fără viitor cu *Misterele din Marsilia*, Zola se afirmă ca dramaturg cu adaptarea pentru scenă a romanului

Thérèse Raquin. Piesa (4 acte în proză) a fost reprezentată pentru prima oară în 1873, când Zola ajunsese la al treilea volum din *Familia Rougon-Macquart - Păntecele Parisului*. În prefața dramei, autorul declară că e greu de transformat un roman în piesă de teatru, având în vedere condițiile diferite de existență și de structură a celor două genuri. Zola s-a hotărât să scrie această piesă provocat de criticii literari, care contestau posibilitatea de a scoate o dramă din romanul său. Romanul se preta la aceasta, intriga fiind simplă și în același timp puternică, numărul personajelor fiind restrâns, decorul - fixat numai la casa Thérèsei.

Comparând-o cu romanul, din piesa de teatru *Thérèse Raquin* lipsesc unele scrâșnete naturaliste. Violențele naturaliste aici sunt temperate de admirabila reconstruire a atmosferei plate și meschine a salonului familiei Raquin, populat de nuliți a căror viață se desfășoară monoton și identic cu cea a unui automat.

Cu toate calitățile incontestabile, care fac din ea cea mai bună piesă de teatru a lui Zola, *Thérèse Raquin* a avut puțin succes la debut, neavând decât nouă reprezentații. Ea a fost reluată cu mai mult succes între anii 1888 și 1910 (cu actrița de origine română, Maria Ventura). Mai mult decât în Franța, *Thérèse Raquin* s-a bucurat de un succes imens în Germania, în Rusia, în Europa centrală, în țările scandinave. Se pare că publicul acestor țări era mai obișnuit cu violența pasiunilor și cu convulsiile nervoase ale protagoniștilor piesei lui Zola. În România, *Thérèse Raquin* a fost de asemenea reprezentată cu succes, de mai multe ori, creația cea mai memorabilă fiind aceea a Luciei Sturdza-Bulandra, în rolul bătrânei doamne Raquin.

În 1874, Zola prezintă o comedie în trei acte: *Moștenitorii Rabourdin*. Mai bine primită de public (17 reprezentații), piesa nu e deloc agreată de critica oficială,

în piesă este vorba de un fost negustor de textile, ruinat de numeroșii săi nepoți și de alți moștenitori ipotetici care îl cred bogat. Râvnindu-i moștenirea, toată această clică de rude se străduiește, pe întrecute, să-i capete bunăvoința prin tot felul de daruri și atenții. Roubourdin, ajutat de fiica sa Charlotte, care îl îngrijește, se complace să primească toate aceste daruri.

Tema centrală a piesei *Moștenitorii Roubourdin* e puterea banilor în societatea capitalistă; pentru bani toate sentimentele umane sunt călcate în picioare. Este ceea ce, sub o aparență de veselie, demonstrează tertipurile care se desfășoară în jurul căpătâiului lui Roubourdin. Comedie de moravuri biciuite cu ajutorul comicului de situație, *Moștenitorii Roubourdin* arată un filon mai puțin cunoscut al lui Zola. Piesa are calități scenice 237

Incontestabile și se face remarcată prin unitatea intrigii și prin umorul său. Ea rămâne totuși inferioară piesei *Therese Raquin* prin psihologia sumară a personajului principal, Roubourdin, care are mai puțin relief chiar decât personajele secundare. Cu mult mai palid decât strămoșul său Volpone, lipsit de aspectul senzual al acestuia, mai puțin dinamic și nu la fel de machiavelic, Roubourdin e un personaj aproape pozitiv, având, în definitiv, un statut moral destul de confuz. Scrisă de altcineva, comedia *Moștenitorii Roubourdin* s-ar fi bucurat, cu toate deficiențele, de o mai mare audiență. Flaubert, prezent la prima reprezentare, nu se înșela întâmpinând-o cu multe aplauze și mare entuziasm. Dar, ca și în cazul piesei *Candidatul* de Flaubert, destinul piesei *Moștenitorii Roubourdin* a fost de a rămâne în umbra operei de romancier a lui Zola, poate și din cauză că piesa se îndepărtează radical de estetica naturalistă, descumpănindu-i astfel pe mulți dintre spectatori, care se așteptau la altceva.

Piesa următoare a lui Zola, *Bobocul de trandafir*, inspirată de una din *Povestirile hazlii* ale lui Balzac, e mult mai slabă. Ea nu e decât o farsă mediocră, construită pe un qui-pro-quo în care e pusă la încercare virtutea unei tinere mirese. Reprezentată în 1878 piesa a fost fluierată pentru motive cu totul speciale. Publicul burghez și revanșard avusese impresia că autorul își bătea joc de armata franceză, într-o scenă în care ofițeri în uniformă, puțin amețiți, cântau cuplete vesele, sporovăind cu câte o fată frumoasă și luând-o de mijloc.

Zola era conștient de faptul că piesa sa nu era decât o farsă destinată doar să înveselească publicul. Inițial, el voise s-o semneze cu un pseudonim, dar socotind că asta ar echivala cu un act de lașitate, el i-a dat, în cele din urmă, numele său. Având doar 4 reprezentații, *Bobocul de trandafir* n-a adăugat nimic la gloria lui Zola, creându-i totuși, încă înainte de *Serile de la Médan*, reputația unui scriitor antimilitarist.

Între timp, Zola era prezent pe scenă cu numeroase adaptări dramatice ale romanelor sale aranjate de William Busnach (și Octave Gastineau). Astfel, drama extrasă din *Cârciuma* cunoaște un succes triumfal, în 1879 jucându-se de 300 de ori, cu toate rezervele criticii, ostilă lui Zola. Încurajat de acest succes, William Busnach întreprinde de unul singur dramatizarea romanului *Nana*, *Pot-Bouille*, *Pânțelele Parisului*, *Germinal*, *Bestia umană* (ultima nereprezentată). *Germinal* a fost jucat mai întâi în America, pentru că în Franța cenzura și ministrul instrucțiunii, personal, s-au opus printr-un veto formal. Doar mai târziu, piesa a putut fi reprezentată, nu fără anumite mutilări în text.

Comparată cu *Prada* din care e inspirată, piesa *Renée* e, desigur, o producție inferioară. Însăși modificarea titlului indică o deplasare a centrului de interes, în timp ce

romanul e un tablou detaliat al lumii afacerilor și plăcerilor celui de-al doilea Imperiu, piesa nu reține decât intriga sentimentală a romanului, care face din eroină o replică modernă a Phèdreii. *Renée* e, în plus, încărcată de multe elemente melodramatice. Golită de sensul său social, *Renée*, deși cu calități indiscutabile, rămâne o operă strivită de romanul din care a fost inspirată.

Zola a colaborat cu unii dramaturgi contemporani la adaptarea pentru scenă a romanelor sale o *pagină de dragoste* și *Pământul*. El a mai avut o colaborare fructuoasă cu compozitorul Alfred Bruneau pentru realizarea unor opere inspirate din romanele sale, scriind uneori chiar libretele respective. Situate la periferia literaturii, libretele de operă scrise de Zola nu trebuie să fie total neglijate deoarece ele ne permit să-i urmărim evoluția până în ultimii ani ai vieții.

După afirmațiile fiicei sale, Zola proiecta să scrie o serie de piese de teatru; dintre acestea, o dramă inspirată din viața tăietorilor de lemne și a plutașilor ar fi trebuit să se intituleze *Apa care trece*.

Printre hârtiile lui Zola s-au păstrat și alte titluri de piese proiectate: *Veșnicia iubirii*, *Tinerete*, *La ce bun?*

Credem că dacă firul zilelor lui Zola n-ar fi fost brusc întrerupt la o vârstă în care activitatea lui creatoare era în plină înflorire, el ar fi lăsat o producție dramatică mult mai bogată.

E indiscutabil că dacă îi așezăm alături pe romancierul și pe dramaturgul Zola, primul îi e cu mult superior celui de-al doilea. Deși numărul încercărilor sale dramatice e relativ mare, o singură piesă, *Thérèse Raquin*, figurează încă și astăzi în repertoriul teatrelor din lume, în timp ce *Moștenitorii Roubourdin* începe să fie reconsiderată și timid reprezentată. Acestea sunt singurele piese care suportă comparația cu producția sa de romancier. E

adevărat că ostilitatea cu care critica dramatică a întâmpinat toate piesele lui Zola, se datora, desigur, faptului că autorul, în calitatea sa de cronicar de teatru, relevase adesea deficiențele lucrărilor confrăților săi. Inamicii lui Zola n-au pierdut ocazia de a se răzbuna la fiecare nouă intervenție a scriitorului, în domeniul pe care ei își permiteau să-l cenzureze nemilos.

Cu excepția pieselor *Thérèse Raquin* și *Renée*, opera dramatică a lui Zola se situează la periferia naturalismului. Cu toate acestea, poate că, mai mult decât teatrul său, concepțiile sale teoretice au exercitat o influență considerabilă asupra evoluției dramaturgiei franceze la sfârșitul secolului al XIX-lea.

CONCLUZII

„TREBUIE SĂ-L APĂRĂM pe Emile Zola împotriva lui însuși – spunea paradoxal Henri Mitterand – la fel ca și împotriva criticilor săi. Împotriva lui însuși, pentru că a dat, asupra metodei sale de lucru, o descriere inexactă, abuzând de rigiditatea logică. Împotriva multora din biografii și criticii săi, pentru că aceștia ori l-au crezut pe cuvânt ori, dimpotrivă, i-au făcut reproșuri nemeritate”⁴². Prima concluzie care se impune, într-adevăr, după ce am parcurs drumul lung și abrupt al creației lui Zola e demarcarea netă ce trebuie stabilită între teoretician și artist. Primul e lamentabil, cel de-al doilea continuă să ne pasioneze pentru că s-a îndepărtat de fragila sa construcție teoretică: „Cu cât se înalță Zola – observa André Wurmser – cu atât contează mai puțin teoriile sale fiziologice; ele domină *Cârciuma*, dar sunt neglijabile în *Germinal*”, A judeca opera literară a lui Zola numai după doctrina sa e, fie un caz de miopie jalnică, fie un mijloc ocolit, chiar perfid, de a minimaliza un scriitor detestat

42 H. Mitterand, *Le Regard d'Emile Zola*, „Europe”, april-mai, 1968, p. 182.

pentru diferite motive dintre care principalul este cel politic. Uneori romanele lui Zola au fost denigrate pentru că unii au vrut să caute în ele ceea ce nu cuprindeau. E sigur că amatorilor de literatură mistică, onirică, fantastică ori esoterică nu le place tabloul pământean pe care-l oferă edificiul realist al autorului ciclului *Familia Rougon-Macquart* deși impregnat de o poezie și de un lirism mai profund decât se crede de obicei. Victimă a clasificărilor rigide, Zola e definit adesea ca un autor simplist, un fotograf banal al realității înconjurătoare. Nimic mai fals: „Dacă adevărata poezie a unui romancier constă în demersul însuși al narațiunii sale, acela al lui Zola, simplu și linear în aparență, face din el egalul – și adesea precursorul – celor mai mari”⁴³.

Zola a creat un univers mitic, expresie a unui geniu care se manifestă împotriva sistemului său rigid, rece și calculat: „Dorind să dea epocii sale o reprezentare fidelă, el recrează un univers simbolic care ascultă de legile proprii, dar care, datorită intuiției romancierului, acuității privirii sale și experiențelor sale personale, nu trădează realitatea, ci, dimpotrivă, o restituie cu putere.”⁴⁴

Paralela Balzac-Zola a devenit aproape clasică așa cum este cea dintre Corneille și Racine, stabilită de La

Bruyère, cu singura deosebire că acesta îi pune pe cei doi scriitori pe același plan, în timp ce, de cele mai multe ori, autorul ciclului *Familia Rougon-Macquart* e minimalizat în comparație cu acela al ciclului *Comedia umană*: Zola n-a reușit desigur să evoce tot atât de puternic ca Balzac procesul de alienare a omului într-o societate ostilă înfloririi personalității sale și, în ciuda spiritului său sistematic, ciclul *Familia Rougon-Macquart* e

43 Claude Edmond Magny, 7.ola, apud Les Critiques de notre temps et Zola, présentation par Colette Becker. Paris, Garnier, 1972, p. 87.

44 Colette Becker, L'Assomoir, Paris, Hattier, 1972, p. 41.

mai puțin unitar decât *Comedia umană*. Descrierea, la Zola, se încorporează mai puțin organic în discursul narativ decât la Balzac. Se constată la Zola, poate sub influența picturii impresioniste, o relativă independență a descrierii în raport cu narațiunea. Sunt. mai puține tipuri de mare amploare în opera lui Zola decât în aceea a lui Balzac și, în definitiv, Saccard, Nana, Gervaise, abatele Faujas, Eugène Rougon, Octave Mouret, Denise, Étienne Lantier sunt mai puțin complecși decât Goriot, Grandet, Gobseck, Rastignac, Vautrin, Birotteau, Bette etc. Zola compensează totuși această carență prin arta incomparabilă de a da viață mulțimilor. Psihologia maselor e la el adesea mai profundă decât cea a indivizilor. Adunarea minerilor, greva, în *Germinal*, febra jucătorilor la Bursă, în *Banii*, mulțimea năvălind în marele magazin (*La Fericirea femeilor*), răsculații în marș, în *Izbânda familiei Rougon*, atmosfera lugubră a lagărului de prizonieri în *Prăpădul* etc., sunt tot atâtea indicii elocvente ale originalității lui Zola. Ca și cum ar fi prevăzut rolul major pe care masele urmau să-l joace în secolul al XX-lea, autorul ciclului *Familia Rougon-Macquart* le așază în centrul acțiunii. Aceasta nu e, de altfel, singura privire îndreptată de Zola asupra viitorului. Cu o clarviziune ieșită din comun el intuiește locul care va reveni muncii și proletariatului în societatea 243

viitoare, introducând pentru prima dată, în literatură, clasa muncitoare. În timp ce scriitorii esteți își întorceau privirile de la condiția proletară ori, și mai rău, treceau pe lângă ea fără s-o vadă, el i-a consacrat, prin *Germinal*, o capodoperă. Acest titlu de glorie durează și acum. Simpatia pe care Zola o avea pentru popor, i-a arătat-o și poporul când a înțeles ce elan îl îndrepta pe scriitor spre el. Zola e, prin poziția sa politică, mai revoluționar decât Balzac. Angajamentul său total și liber consimțit în

afacerea Dreyfus, frecventarea socialismului, ideile sale avansate nu lasă nicio îndoială în această privință. Anticapitalistă, ca și aceea a lui Balzac, opera lui Zola altoiește pe acest ax fundamental coordonatele antimilitarismului și anticlericalismului. Actualitatea și cota ridicată a operei lui Zola, după cel de-al doilea război mondial, se explică prin faptul că masele se recunosc în opera lui Zola, că ele pot să-și confrunte existența și lupta cu acelea ale personajelor sale.

Interesul crescând manifestat de publicul secolului al XX-lea pentru opera lui Zola a acționat ca un impact asupra criticii literare care, prin lecturi repetate și folosind noile metode de investigație, a descoperit în Zola un autor la care rămânea încă atât de mult de defrișat. O lectură mai atentă a lui Zola a detectat, în primul rând, un autor modern. S-a observat, pe bună dreptate, că romanele lui Zola „au putut, pe alocuri, să devanseze istoria”⁴⁵. Zola devansează istoria atunci când sesizează vocația revoluționară a proletariatului, când biciuiește militarismul și războiul sau prezice slăbirea catolicismului. Modernitatea lui Zola constă, de asemenea, în viziunea sa anticipativă a civilizației mecanizate și electrificate din zilele noastre, care face din *Munca*, în special, un roman științifico-fantastic. Zola e modern și prin folosirea de preferință a stilului indirect liber, „formă stilistică suprasintactică și tehnică narativă de tip foarte modern”.⁴⁶ Trebuie să subliniem tonalitatea nouă a limbajului familiar și popular pe care Zola, cel dintâi, l-a introdus masiv în literatură. E un mod de a imprima stilului său un dinamism pe care Barbusse îl consideră element distinctiv: „Stilul lui Zola e simplu, clar și solid, omogen, foarte accesibil

45 L. Ciocîrlie, *Realism și devenire poetică*, Timișoara, Edit, Fa- 244 clă, 1978, p. 80.

46 Jacques Dubois, *L'Assomoir de Zola*, Paris, Larousse, 1973, p. 131.

tuturor. Este mai ales foarte dinamic. El are, s-ar putea spune, mari dimensiuni. Mânuieste frazele în tropi, acționează de la un cap la celălalt al mulțimii de pagini și, în mase, în învălmășeala oamenilor, a lucrurilor și a gândurilor. Face să tresalte și pietrele, ca ritmurile cântărețului mitologic. Scriitorul scoate efecte mărețe din această inegalabilă forță a vehemenței și simetriei, iar anumite descrieri dezlănțuite rămân în memoria tuturor tot așa de emoționante ca niște amintiri personale.”⁴⁷

Unul din șabloanele criticii literare ostile lui Zola a fost de a considera opera sa imorală și obscenă. Jules Renard replica impetuos: „Zola imoral! Dar el miroase de departe a morală! Coupeau e pedepsit, Nana e pedepsită, toți cei răi din Zola sunt pedepsiți”.⁴⁸ Cât despre scenele incriminate în numele unei pudori ipocrite, ele nu sunt decât un protest împotriva virtuții mincinoase care consta în ignorarea completă a instinctului sexual – principiul vital al omului.

Acesta e unul din tabuurile pe care Zola le-a înlăturat, fără ca totuși să se afunde în scabros ori pornografie. Întreaga evoluție a literaturii secolului al XX-lea confirmă că Zola a fost, și în acest domeniu, un deștelenitor. Ar fi, însă, o greșală să se procedeze la generalizări grăbite și să se creadă că toată opera lui nu e decât o îngrămadire de scene erotice. Chiar dacă *Visul* este considerat o excepție în creația sa, ce poate fi mai suav decât idila dintre Miette și Sylvere din *Izbânda familiei Rougon*, ori pasiunea stăpânită a Helnei Grandjean din o *pagină de dragoste*, ce poate fi mai gingaș decât nașterea dragostei la Denise în *La Fericirea femeilor* sau la Clotilde în *Doctorul Pascal* / Cât despre exemplaritatea relațiilor conjugale și a vieții de familie din *Fecunditate*, ea

47 H. Barbusse, Zola, Paris, Gallimard, 1932, p. 279.

48 Jules Renard, journal, Paris, Gallimard, 1935, p. 796.

pare să rezulte dintr-un adevărat tratat de morală. Suflul de romantism, elanul liric care străbat mai mult sau mai puțin discret aproape toată opera lui Zola o disting de naturalismul mai accentuat din operele lui Maupassant, ale fraților Goncourt sau ale lui Octave Mirabeau. „Zola a dovedit sensul profund al naturalismului său în elanul liric (...) Fără lirism, naturalismul său ar fi fost mai puțin fecund și puternic, ar fi fost mai anecdotic și mai didactic”. Ră⁴⁹dăcinile romantice atenuează la Zola tendința scrâșnitoare a naturalismului, concepția romanului-oglină.

Ceea ce a realizat Zola cu imensele sale construcții este o epopee umanitară dominată de niște mituri pline de semnificație: mitul alambicului în *Cârciuma*, al minei în *Germinal*, al halelor în *Pântecele Parisului*, al Bursei în *Banii*, al comerțului în *La Fericirea femeilor*, al locomotivei în *Bestia umană*, al ogorului în *Pământul*, al fecundității în *Fecunditate*, al civilizației industriale în *Munca* etc. O mărturisire a lui André Malraux dezmințe și ea legenda răuvoitoare despre un Zola, simplu fotograf al realității: „Nimeni nu ia drept fotografii marile cărți ale lui Zola. *Cârciuma* este o carte epică, tragică, contrariul fotografiei”.⁵⁰

Dacă ereditatea poate fi socotită mitul fundamental al lui Zola, ea este combătută în opera sa, de cele mai multe ori, de influența, uneori mai puternică, a mediului. Relația ereditate-mediul nu este decât una din numeroasele antiteze, reminiscențe romantice, în opera scriitorului. Primul său roman, *Spovedania lui Claude*, este construit pe antiteza virtute-destrăbălare ca și *Izbânda familiei Rougon*

49 Raymond Pouillart, *Littérature française. Le Romantisme*, III, 246 Paris, Arthaud, 1968, p. 394.

50 Întâlnire eu André Malraux, – interviu realizat de I. Mi- hăileanu, *România literară*, 23 oct. 1975.

care așeza forțele revoluției și ale reacțiunii pe baricade diferite. Antagonismele sunt numeroase în opera lui Zola: antagonismul dintre grași și slabi în *Pântec ele Parisului*, cel dintre marele și micul comerț în *La Fericirea femeilor*, dintre castitate și senzualitate în *Greșala abatelui Mouret*, dintre fecunditate și sterilitate în *Fecunditate*, dintre capital și muncă în *Germinal* etc. Aceste antagonisme sunt o mărturie a predilecției lui Zola pentru antiteza de tip hugolian; iar ca punct culminant „cea mai flagrantă antiteză a epocii pe care o zugrăvește, e aceea dintre bogăție și sărăcie”.⁵¹ Antiteza este la Zola o modalitate a simetriei care domină și construcția celor trei mari ansambluri ale sale, *Les Rougon-Macquart*, *Les Trois villes*, *Les Quatre Evangiles*, ca și a fiecărui roman în parte, și care frizează obsesia sau aritmomania în ultimele sale lucrări, de pildă în *Fecunditate*. Grijă pentru simetrie determină, în majoritatea romanelor lui Zola, un decupaj bine tranșat în tablouri și secvențe, care, adăugat la dinamismul narațiunii, le apropie de arta cinematografică. Acesta e unul din motivele pentru care opera lui Zola i-a inspirat pe numeroși cinești. Din opera sa au fost extrase peste 50 de filme, printre care unele se înscriu cu litere de aur în istoria cinematografei mondiale.

Locul unui scriitor în Panteonul literaturii e stabilit și în funcție de influența pe care a exercitat-o: „Cât despre influența lui Zola, ea e incontestabilă, nu numai în Franța dar și în toată literatura mondială. Sunt puțini romancieri actuali care să nu-i datoreze ceva, chiar dacă nu știu nimic despre asta”, Printre scriitorii francezi care au mers pe urmele lui Zola, Armand I-anoux îi enumeră pe: J. Romain, G. Duhamel, R.M. du Gard, Romain Rolland, Lucien

51 Henriette Psichari, *Anatomie d'un chef d'oeuvre „Germinal”* (Anatomia unei capodopere „Germinai”), Paris, Mercure dt France, 1964, p. 75.

Descaves, L.F. Céline, Baise Cendrars, Marcel Aymé, Hervé Bazin, Georges Arnaud, Serge Groussard; totuși îl uită pe Barbusse cu romanele sale *Infernul* și *Focul*.

În cursul unei anchete, întreprinse în 1890, asupra evoluției literaturii, Jules Huret obținuse faimosul răspuns telegrafic al lui Paul Alexis: „Naturalismul n-a murit. Urmează scrisoare”. O nouă anchetă cu privire la supraviețuirea naturalismului a fost inițiată în 1955 de „Caietele naturaliste” („Cahiers naturalistes”), datorită eforturilor lui Pierre Cogny și Philippe Corbier. Numele lui Jean Giono ori Jean Genet, indicate printre simpatizanții lui Zola, nu au de ce să ne surprindă. Mai uimitoare e menționarea lui J.-P. Sartre. Nu era vorba, desigur, de a afirma că existențialismul emană din naturalism, dar de a semnala că *Greața* (*La Nausee*) a aruncat o nouă lumină asupra formulei lui Zola, a permis „înțelegerea acestei «obscenități» așa de des reproșată lui Zola și care nu înseamnă, în definitiv, decât să devii conștient de dezgustătoarea proximitate înăbușitoare a celorlalți și a lumii, într-un univers în care promiscuitatea ține loc de intimitate”⁵².

În afara Franței, răspândirea operei lui Zola a fost imensă, egală aceleia a lui Balzac sau Hugo. Armând Lanoux a întocmit o întreagă listă de scriitori care, sub o formă sau alta, sunt tributari șefului naturalismului: Tolstoi, Cehov, Kuprin, Gorki, Gerhart Hauptmann, Heinrich Mann, Erich Maria Remarque, Knut Hamsun, Strindberg, Blasco Ibáñez, Ignazio Silone, Verga, Galsworthy, D.H. Lawrence, James Joyce, Sinclair Lewis, Upton Sinclair, Th. Dreiser, Steinbeck, Caldwell, Miller, Dos Passos, Faulkner, Hemingway, Panait Istrati.

La trei sferturi de secol de la moartea sa, Zola „acest

52 M. Bernard, *Zola par lui-même*, Paris, Edit. du Seuil, 1957, 248 p. 167.

necunoscut” n-a reușit să dea în vileag toate secretele care se ascunde seră de ochii investigatorilor săi mai vechi. Reevaluarea operei lui Zola dă satisfacție tuturor aceluia care sunt sensibili mesajului democratic și umanitar pe care-l transmitea. Pelerinajul de la Medan, organizat cu pietate, în fiecare toamnă, de către admiratorii săi, nu e decât omagiul adus unui om a cărui fermă atitudine civică a fost în concordanță cu generozitatea operei sale.

Încercați să-l eliminați pe Zola din literatura franceză; ea va ieși desigur sărăcită; și noi de asemenea.

ZOLA ÎN ROMÂNIA

PRIMUL COMENTARIU ROMÂNESC asupra unei opere de Zola este o cronică elogioasă asupra spectacolului cu piesa *Thérèse Raquin*, prezentată de o trupă italiană pe scena Teatrului Național din București în 1881 și publicată de Barbu Delavrancea în „România liberă”. În anul următor, cotidianul „Românul” începe să publice traducerea romanului *Thérèse Raquin*, în timp ce „România liberă” oferea cititorilor români introducerea la volumul *Utile mele*. În numerele din 1882 – 1883, revista „Contemporanul” publică, sub titlul *Revărsarea*, nuvela lui Zola *L’Inondation* care tocmai apăruse în volumul *Căpitanul Burle* din 1881. Traducătorul era I. Nădejde care a mai tradus *Cum se moare*, *Lili* și *Moartea lui Olivier Bécaille*, nuvele apărute în aceeași revistă, în 1883 – 1884. Cea mai mare parte a povestirilor și nuvelor lui Zola sunt traduse înaintea romanelor din ciclul *Familia Rougon-Macquart*, din care numai *Nana* începe să apară, din 1882, în jurnalul „Apărarea”. Din timpul vieții lui Zola și până la primul război mondial, cititorii români au mai putut cunoaște o serie de nuvele: *Pentru o noapte de dragoste*, *Scoicile domnului Chabre*, *Sărbătoare la Coqueville*, *Aventurile lui Sidoine cel Mare și ale lui Médéric cel mic*. (sub titlul *Norocul prostului*), *Nantas*, *Naâs Micoulin*,

Atacul morii, Jacques Damour etc. Un curent de traduceri din romanele lui Zola începe abia după moartea autorului: de atunci și până în 1920 au apărut *Thérèse Raquin*, *VAssomoir*, *Au Bonheur des dames*, *Le Rêve*, *Germinal*, *La Débâcle* (în plin război, 1917 - 1918), *Une page d'amour*, *La Conquête de Plassans*, *La Faute de l'abbé Mouret*, *La confession de Claude*, *Madeleine Férat*. Traducerile continuă între cele două războaie, când apar în librării *Le Docteur Pascal*, *La Bête humaine*, *Fécondité*, *Travail*, *Vérité* și chiar *Le Voeu d'une morte*. După mărturia unuia dintre cei mai buni traducători ai lui Zola, Ion Pas, editorii cereau să se opereze tăieturi în romanele prea lungi. Pe de altă parte, rațiuni comerciale hotărau adoptarea unor titluri fanteziste, de senzație. Este greu să ghicești, de exemplu, că, sub titlul *Amor fanatic*, se ascunde, în realitate, *Cucerirea orașului Plassans*; *Spovedania lui Claude* se schimbă în *Dragoste și decădere* (trad. de Const. A.I. Ghica, 1915). Este adevărat că o altă traducere a lui Ion Pas are un titlu mai apropiat de original: *Spovedania unui tânăr*. Același Const. A.I. Ghica traduce *Madeleine Férat* sub titlul *Ispășirea, roman pasional* (!)

Nu este, poate, o simplă coincidență faptul că prima traducere din Zola, după cel de-al doilea război mondial, a fost romanul *Travail*, apărut în librăriile românești în 1945, și că o a doua traducere a aceluiași roman a fost oferită cititorilor români, în 1974. După cel de-al doilea război mondial, cincisprezece volume de Zola au fost traduse. Acestea sunt: *Munca găsi*

(1945 și 1974), *Banii* (1951), *Izbhida familiei Rougon* (1956), *Excelența sa Eugene Rougon* (1957), *Prăpădul* (1958), *Germinal* (1960, 1965), *Atacul morii* și alte nuvele (1965), *Pântecele Parisului* (1968), *La Fericirea femeilor* (1969), *Thérèse Raquin* (1970), *O pagină de dragoste* (1971), *Fecunditate* (1971), *Cârciuma* (1972) sub titlul

Gervaise, Nana (1972), Doctorul Pascal (1975), Creație (1976).

Ca și critica literară franceză, exegeza românească a lui Zola a avut poziții diametral opuse cu privire la opera sa. Tonul a fost dat în 1883, de către A.D. Xenopol care, în articolul *Idealism și realității* din „Convorbiri literare”, își exprimă ostilitatea față de naturalism. În același an, Al. G. Djuvara, în volumul *Idealism și naturalism*, aduce laude noului curent literar, făcând în același timp câteva observații fine asupra creației lui Zola. Tot „Convorbiri literare” publică în 1884 articolul *Studiu asupra romanului realist din zilele noastre* de Al. Gr. Șuțu, ostil naturalismului lui Zola. Adept hotărât al naturalismului, C. Mille îi ia apărarea în articolele *Naturalismul și socialismul* (1885) și *Naturalismul și pornografia* (1887), cărora li se adaugă o recenzie asupra romanului *La Terre*, la puțin timp după apariție. Printre apărătorii lui Zola, C. Dobrogeanu-Gherea este primul, în România, care face distincția între teoretician și romancier: „Zola e un mare talent ca scriitor de romane, un critic slab și un teoretician estetic nul, absolut nul”⁵³. Pentru a demonstra valoarea romancierului, Dobrogeanu-Gherea scoate în evidență calitățile romanului *Pământul*: „Zola, prin însuși titlul romanului, *Pământul*, arată că n-a vrut să zugrăvească pe cutare sau cutare țaran, și, cu atât mai puțin, cutare sau cutare particularitate a caracterului și vieții țaranului, ci *țărănimea* în legătură cu pământul, instrumentul ei de muncă și izvorul însuși al vieții”. Pe urmele lui Dobrogeanu-Gherea, poetul Traian Demetrescu pune punctul pe i și declară într-un articol din 1891, apărut în „Adevărul”: „Cât despre teoriile sale, este cel dintâi care

53 C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra esteticei metafizice și științifice*, în *Studii critice*, t. I, București, Edit. de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 211.

nu le-a urmat”.⁵⁴ La rândul său, N. Iorga, excelent cunoscător al operei lui Zola, la care se referă într-o serie întreagă de articole de critică literară din anii 1890 – 1891, face deosebirea între ceea ce el numește „teoreticianul ridicol” și creatorul capodoperelor *Germinal* sau *Creăție*. Sesizând influențele romantice din stilul lui Zola, Iorga îi reproșează, chiar pentru acest motiv, severitatea sa față de Victor Hugo, de care nu s-a îndepărtat niciodată. Spre sfârșitul secolului al XIX-lea, Zola era mult citit în original de către intelectualii români, în 1894, I. Nădejde publică o recenzie la *Lourdes*, iar în același an, sub pseudonimul „Aristarch”, Al. Macedoński își exprimă, într-un articol din „Lumina”, via sa admirație pentru scriitorul francez, din care citează aproape toate romanele din ciclul *Familia Rougon-Macquart* pe care le socotește capodopere. În *Jurnalul* său, Gala Galaction afirmă că-l citea pe Zola, încă din 1894, de pe vremea când era elev de liceu. În 1899, scriitorul notează în *Jurnalul* său că citise cu aviditate *Greșeala abatelui Mouret*, al cărui subiect „îmbracă sub pana lui Zola un extraordinar veșmânt de poezie și de lux stilistic”. Un alt mare scriitor român, Mihail Sadoveanu, mărturisește că, prin 1899 – 1900, alterna lectura lui Zola, cu aceea a lui Dickens, Turgheniev, Gogol, Alphonse Daudet, V. Hugo, Balzac și Flaubert. Pe tot parcursul ultimului deceniu din secolul trecut, Zola găsește noi adversari în România. Mai întâi I.L. Caragiale îl acuză de plagiat, apoi Anghel Demetrescu, în 1898 condamnă proza lui Zola ca fiind antiestetică. Cu toate acestea, moartea lui Zola este subliniată printr-un articol necrologic laudativ al revistei „Carmen” din București care anunță și un studiu mai amplu consacrat romancierului. Promisiunea este respectată și, sub semnătura I. Duscian, apare un adevărat

54 Traian Demetrescu, Emile Zola, în *Opere alese*, București, Edit. pentru literatură și artă, 1951, p. 165.

panegiric al lui Zola, în care se insista mai ales asupra naturii sale de apostol, vestitor al unor timpuri viitoare, după accentele din *Cele patru evanghelii*: „Iar după veacuri îndelungate, după ce generații întregi vor fi crescute și educate pe baza principiilor de *Fecunditate, muncă, justiție și adevăr*, un Prometeu al vremurilor va pricepe că în secolul al XIX-lea a trăit un om din veacul lui care, depășind un secol, a propovăduit filosofia vieții și a dragostei de a fi”.⁵⁵

Primele două decenii ale exegezei românești asupra lui Zola indică, așa cum era de prevăzut, că revista „Convorbiri literare” l-a trecut sub tăcere pe romancier, sau, atunci când a găsit de cuviință să-l menționeze, o face cu o ostilitate, care se întinde asupra naturalismului în întregime. Zola a fost stimat mai ales de revistele cu tendință socială sau socializantă, precum „Contemporanul”, de jurnalele democratice ca „Lupta” și „Adevărul” și, în general, de scriitorii militanți.

Fiind unul dintre comentatorii cei mai asidui ai lui Zola, din secolul al XX-lea, Lucian Blaga procedează, în mai multe articole din 1925, publicate în „Adevărul literar”, la o analiză obiectivă și pătrunzătoare a naturalismului. El stabilește, între altele, o subtilă paralelă între Zola și Marx, conchizând că „amândoi sunt tipuri reprezentative ale aceleiași «stil de viață»”.⁵⁶ Asimilându-l și pe Flaubert naturalismului, Blaga subliniază că unul din meritele sale este de a fi considerat natura din unghiul unei constante maxime: „Literatura naturalistă face o psihologie de constante. Un Flaubert, un Zola construiesc caracterele pe portativul unor linii de lungă durată: ei

55 Apud Reviste literare românești din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, București, Edit. Academiei R.S.R., 1974, p. 227.

56 Lucian Blaga, Zări și etape, București, Edit. pentru literatură, 1968, p. 104.

analizează patimi, sentimente, porniri și feluri de a gândi cari, cu toate schimbările de zi și de noapte, de luni și de ani, persistă în om și fac, prin alchimia lor, din fiecare ființă, un întreg organic de-o vădită consecvență lăuntrică”.⁵⁷

Aflându-se printre adversarii lui Zola, Ion Slavici îi identifică romanele cu niște spitale.

Partizan înverșunat al artei pentru artă, Paul Zarifopol nu scapă nicio ocazie pentru a-l denigra pe Zola. În articolul său, *Roman naturalist*, în care face procesul naturalismului în totalitatea sa, el îl atacă pe Zola chiar și prin Celine pe care-l consideră drept unul din succesorii acestuia. Folosind pretextul pelerinajului la Medan din 1933 condus de Celine, Mihail Sebastian susține o opinie contrarie pentru a-și exprima admirația pentru Zola. Dar M. Sebastian pare să aprecieze mai mult omul decât opera.

Atmosfera politică a României burgheze dintre cele două războaie era nefavorabilă lui Zola. Ion Pas povestește că, fiind invitat să țină o conferință despre Zola, într-un oraș din Moldova, a fost huiduit pentru că s-a ocupat prea mult de afacerea Dreyfus. Articolul lui Ieronim Șerbu din „Azi” (1940), cu ocazia centenarului nașterii lui Zola, reprezenta, – desigur, un act de curaj.

Evoluția democratică a României se adaugă reînnoirii pe care studiile despre Zola au cunoscut-o în Franța după cel de-al doilea război mondial, pentru a da un nou avânt exegezei românești. În volumul său *Cele două Franțe*, din 1956 (în versiune franceză: *Visages de la France*), Mihai Ralea îl reabilitează complet pe Zola, situându-l în tradiția milenară a literaturii umanitariste, expresie strălucită a geniului francez, în memoriile sale intitulate *Carte despre vremuri multe*, Ion Pas face adesea referiri la Zola pe care-l consideră unul din cei trei giganți ai secolului al XIX-lea,

57 Ibidem, p. 113,

alături de Victor Hugo și de Balzac. Ion Pas îl admiră mult pe Octave Mouret, personajul din romanul *Au Bonheur des dames*, pe care-l consideră „un gen u al comerțului” și subliniază meritele nuvelei *Nantas*.

Contribuția românească la studiul operei lui Zola după cel de-al doilea război mondial este ilustrată și prin prefetele la traduceri ale operelor sale. În 1974, volumul lui H. Zalis *Sub semnul realului*, eseu despre naturalismul european, aducea o perspectivă de ansamblu asupra naturalismului, în timp ce L. Ciocârlie în capitolul *Un simbol ignorat*, din volumul *Realism și devenire poetică*, scotea în evidență mai ales rezonanța 256 poetică a operei lui Zola. În sfârșit, Cornelia Ștefănescu, autoare a doua studii despre Zola, înserate în volumul *Momente ale romanului* (1973), ne-a servit de multe ori drept punct de referință pentru studiul de față.

Raliindu-ne la una din tezele acesteia, vom trece rapid în revistă ecourile lui Zola și ale naturalismului în literatura română: „Nu se poate vorbi, în cazul literaturii române, de naturalism ca de un curent constituit (...) Influența lui Zola, căci de ea s-a făcut caz în mod deosebit, se reduce în literatură la iradiații mai superficiale ori mai consistente”.⁵⁸

Adrian Marino descoperă în nuvelele lui Macedoński *Visele Hașişului*, din 1875, parfumul trandafirilor din *Greșeala abatelui Mouret*, apărut în același an. Paralelism sau influență, fapt este că Macedoński a traversat o perioadă naturalistă, atestată și de entuziasmul său față de Zola. Tudor Vianu menționează nuvelele lui Macedoński, *Dramă banală și între cotețe*, ca fiind de inspirație naturalistă. C. Mille se pretinde el însuși scriitor naturalist. Romanul său, *Dinu Mellian*, este totuși influențat mai mult

58 Cornelia Ștefănescu, *Momente ale romanului*, București, Edit. Eminescu, 1973, p. 107 - 108. 257

de *Jacques Vingtras*, trilogia lui Jules Vallès, și mai puțin de Zola. Iorga îi numește pe C. Mille „un Vallès încrucișat cu Zola”.

Subliniată de toți istoricii literari, orientarea naturalistă a unor nuvele de Delavrancea: *Liniște*, *Paraziții*, *Trubadurul* este evidentă. Cu toate acestea, nu se pot descoperi în ele interferențe directe cu Zola, afară doar de fobia eredității încărcate care se manifestă în nuvela *Liniște*. I.L. Caragiale suferă și el influența lui Zola în multe dintre lucrările sale. Pentru G. Călinescu, „naturalismul lui Caragiale e radical”, G. Călinescu îl numește pe Caragiale „scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelență”. Același prestigios critic literar stabilește un raport de la cauză la efect între ciclul *Les Rougon-Macquart* și ciclul romanelor lui Duiliu Zamfirescu. „Toată această mentalitate zolistă cu prezumția de tablou biologic și cu idealismul naiv, cu mărginirea câmpului de observare nu la tipurile eterne ci la o secțiune din istorie a trecut la Duiliu Zamfirescu (...) în Romanul *Comăneștenilor* regăsim tot acel amestec zolist de scientism și idealism” 2.

Admirator constant al lui Zola, Mihail Sadoveanu a fost influențat de acesta în culegerea de nuvele *Dureri înăbușite* (1909) dominată de o atmosferă sumbra și populată de tipuri de alcoolici și abrutizați. Nuvela *Ion Ursu* a fost calificată de G. Călinescu drept „un mic *Assomoir*”. Cârciuna reprezintă punctul focal al nuvelei, ea fiind locul de perdiție în care țăranul declasat, Ion Ursu, înșelat de soția sa, se degradează prin băutură.

Lectura operei lui Liviu Rebreanu ne face desigur să ne gândim la Zola. Cornelia Ștefănescu remarcă, cu toate acestea, că „apartenența la naturalismul de sorginte zolistă - evidentă în unele scene din *Răscoala*, dar mai mult în *Ion* - este depășită de o substanțialitate a viziunii,

care îl face pe Rebreanu mai exemplar obiectiv în materie decât naturalistii propriu-ziși” 3. Dacă ecouri din *Pământul* și chiar din *Germinal* sunt ușor perceptibile în *Ion* și *Răscoala*, romanul cel mai naturalist al lui Rebreanu rămâne *Ciuleandra*, atât prin

1 G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, p. 436.

2 *Ibidem*, p. 473.

258 3 Cornelia Ștefănescu, op. cit., p. 110.

prezența personajelor instinctive cât și prin propensiunea scriitorului spre elementele patologice. După Ov. S. Crohmălniceanu, „ca și la Zola sau Maupassant, economicul joacă la Rebreanu un rol mult mai mare decât în opera oricărui alt romancier al nostru.”⁵⁹

Ion Agârbiceanu nu este scutit de influențe naturaliste în volumele sale *De la țară* (1906) sau în

59 CRONOLOGIA OPERELOR LUI ZOLA

POVESTIRI ȘI NUVELE

Contes à Ninon (1864)

Nouveaux Contes à Ninon (1874)

L'Attaque du moulin (în Serilg de la Médan, 1880)

Le Capitaine Burle (1882)

Nais Micoulin (1884)

Madame Sourdis (postum, Pasquclle, 1929)

ROMANE

La Confession de Claude (1865) Le Voeu d'une morte (1866) Les Mystères de Marseille (1867) Thérèse Raquin (1867) Madeleine Féral (1868)

Les Rougon-Macquart (istorie naturală și socială a unei familii sub al Doilea Imperiu) La Fortune des Rougon (1871) 260 I-a Curée (1872)

întuneric (1910). Același lucru se poate spune și despre Hortensia Papadat-Bengescu, G.M. Zamfirescu, N.D. Cocea, și Gib Mihăescu. Volumul de versuri *Flori de mucigai* de T. Arghezi reprezintă, poate, contribuția cea mai importantă adusă poeziei naturaliste universale.

Amprenta naturalismului este mai puternică la câțiva prozatori minori, precum C. Sandu-Aldea (*Pe drumul Bărăganului*, 1907), V. Demetrius (*Tineretea Casandrei*, 1913), Carol Ardeleanu (*Viermii pământului*, 1933) etc.

Strălucirea naturalismului s-a menținut și după cel de-al doilea război mondial, prin opera lui Marin Preda (*Întâlnirea din pământuri*) și Eugen Barbu (*Groapa*). Desigur că numai violența limbajului sau prezența scenelor de violență nu sunt suficiente pentru a încadra aceste opere în curentul naturalist. Nu este mai puțin adevărat, însă, că ele au un aer de familie ce amintește de Zola și dovedesc influența sa până în zilele noastre.

Mai sensibilă la creația literară a lui Zola decât la doctrina lui, literatura română a profitat de această operă asimilându-i temele, viziunea sau procedeele artistice, modalitățile românești de expresie.

Fără îndoială că, de un secol încoace, Zola a fost și rămâne mereu viu în România.

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două - caboaie mondiale*, București, Edit. pentru literatură, t. I, 1967, p. 276.

BIBLIOGRAFIE

Le Ventre de Paris (1873)

La Conquête de Plassans (1874)

La Faute de l'abbé Mouret (1875)

Son Excellence Eugène Rougon (1876)

L'Assomoir (1877)

Une Page d'amour (1878)

Nana (1880)

Pot-Bouille (1882)

Au Bonheur des dames (1883)

La Joie de vivre (1884)

Germinal (1885)

L'Oeuvre (1886)

La Terre (1887)

Le Rêve (1888)

La Bête humaine (1890)

L'Argent (1891)

La Débâcle (1892)

Le Docteur Pascal (1893)

Les Trois villes:

Lourdes (1894)

Rome (1896)

Paris (1898)

Les Quatre Evangiles:

Fécondité (1899)

Travail (1901)

Vérité (posuim, 1903)

TE ATRU:

Thérèse Raquin (1873) *Les Héritiers Rabourdin* (1874) *Le Bouton de rose* (1878) *Renée* (1887) *Madeleine* (1889)

Messidor (1897), musica de ALFRED BRUNEAU
L'Ouragan (1901), musica de ALFRED BRUNEAU

L'Enfant-roi (postumă, 1905, musica de ALFRED BRUNEAU) *Violaine la chevelue* (postumă, Fasquelle, 1921) *Sylvanire ou Paris en amour* (postumă, Fasquelle, 1921) *Laiare* (postumă, Fasquelle, 1921)

D. POEZII

Versurile lui Zola au fost publicate de PAUL ALEXIS în volumul *Emile Zola, notes d'un a-mi - avec des vers inédits de Emile Zola* (Paris, Charpentier, 1SS2).

E. OPERE CRITICE:

Mes Haines. Mon Salon (1866) *Le Roman expérimental* (1880) *Le Naturalisme au théâtre* (1881) *Nos auteurs dramatiques* (1881) *Les Romanciers naturalistes* (1881) *Documents littéraires* (1881) *Une Campagne* (1882) *Nouvelle Campagne* (1897) *La Vérité en marche* (1901)

F. CORESPONDENȚA:

Vol. I: *Lettres de jeunesse* (Fasquelle, 1907) Vol. II *Les Lettres et les arts* (Fasquelle, 1908)

2. PRINCIPALELE EDIȚII MODERNE ALE OPEREI LUI ZOLA

Oeuvres complètes, 50 vol. Note și comentarii de MAURICE

LE BLOND, Paris, Fr. Bernouard, 1927 - 1929. *Oeuvres complètes*, 15 vol. Ediție întocmită și adnotată sub conducerea lui HENRI MITTERAND, Paris, Edit. Claude Tehou, 1966 - 1970.

Les Rougon-Macquart, 5 vol. Ediția integrală, publicată sub conducerea lui ARMAND LANOUX, Paris, Gallimard, N.R.F., biblioteca Pléiade, 1960 - 1967.

Les Rougon-Macquart, prefață de HENRI GUILLEMIN, Lausanne, Edit. Rencontre, 1960.

3. TRADUCERI ÎN LIMBA ROMÂNĂ ALE OPERELOR LUI ÉMILE ZOLA:

Germinal, Trad. de I. Gentilis, Craiova, Institutul de Editură (1897), „Biblioteca romanelor celebre”, colecția S. - mitca.

Scrisoare către tinerime (Lettre à la jeunesse), („Umanitate, Adevăr, Dreptate, Afacerea Dreyfus”), Craiova, Tipografia Fane Constantinescu (1898).

Înecul (*Inondation*), nuvelă. Trad. de B. Marian, București, Edit. Tipografiei „Adevărul”, 1899, Biblioteca Enciclopedică, nr. 7.

Moartea lui Olivier Bécaille. Cheful la Coqueville (*La mort d'Olivier Bécaille. La fête à Coqueville*). Nuvele. Trad.

de Const. Graur. București, Edit. Librăriei Alcalay, 1900.

Bestia umană (La Bête humaine), Piatra Neamț, 1905, (Colecția „Autorii celebri. Literatură și știință popularizată”).

O pagină de amor (Une Page d'amour), Nuvelă, Piatra Neamț, Tipografia M.C. Gheorghiu, 1906, (Colecția „Autorii celebri. Literatură și știință popularizată”).

Revărsarea. Cum mor oamenii. (Inondation. Comment on meurt). Nuvele. Trad. de Iosif Nădejde, București, Minerva, 1909, (Biblioteca „Minerva”, nr. 66).

Nantas. Naïs Micoulin, nuvele. Trad. de N. Babocanu, București, „Universala”, Alcalay, 1909 (Biblioteca pentru toți, nr. 483).

Două nuvele (Naïs Micoulin, Jacques Damour). Trad. de Ion Bârseanu, București, „Minerva”, 1909 (Biblioteca „Minerva”, nr. 44).

Jacques Damour. Înecul (Jacques Damour. Inondation), nuvele. Trad. de B. Marian, București, Edit. Tipografiei ziarului „Universul”, 1939.

Tereza Raquin, Trad. de G. Iorga, București, 1910 (Biblioteca pentru toți, nr. 594 – 595).

Înmormântat de viu (La mort d'Olivier Bécaille), nuvelă, trad. de C. Stejărel, București, Edit. „Luceafărul”, (1911), (Biblioteca „Luceafărul”, nr. 20).

Dragoste și decădere (Spovedania lui Claude) (La Confession de Claude). Trad. de Const. A.I. Ghica, București, 1915.

Vis de iubire (Le Rêve). Trad. de Matei Gheorghiu, București, 1916.

Germinal, Roman social, Trad. de Thermidor, București, Librăria Nouă (1917).

Prăbușirea (La Débâcle). Trad. de George B. Rareș (George Emil Botez), București, 1917(1918).

Amor fanatic (lui Conquête de Plassans). Trad. de

Const. A.I. Ghica, București, 1919.

Greșeala abatelui Mouret (La Faute de l'abbé Mouret), trad. de I. Gr. Periețeanu, București, 1920 (Biblioteca pentru toți, nr. 1076 - 1087).

Nana, trad. de B. Marian, București, Edit. Librăriei H Steinberg și fiul, 1921.

Pentru o noapte de dragoste (Pour une nuit d'amour), nuvelă. Trad. de Ana-Maria G. Botez, București, 1922.

Scoicile domnului Chabre (Les Coquillages de Monsieur Chabre). Nuvelă, trad. de Ion Al. Nestorescu, București, 1924.

Munca (Travail). Trad. de Georgescu Delafras, București, Cugetarea, 1925.

264 *Dorința unei moarte (Le Voeu d'une morte)*. Trad. de Const.

A. I. Ghica, București, Edit. I. Negreanu, 1926.

Inundația (Inondation), nuvelă. Trad. de B. Marian, București, 1926 (Biblioteca ziarului „Universul”, nr. 9).

Bestia umană (La Bête humaine). Trad. de Ion Pas, București, 1939.

Germinal. Trad. de Șerban Pătrașcu și Al. Marian, București, Edit. de Stat, 1949.

Banii (L'Argent). Trad. de E. Fronesco, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951 (Clasicii Literaturii Universale). Prefață de Theodosia Ioachimescu.

Excelența sa Eugene Rougon (Son Excellence Eugene Rougon). Trad. de Emil Serghie, București, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, 1957 (Clasicii Literaturii Universale). Prefață de Theodosia Ioachimescu).

hânda familiei Rougon (La Fortune des Rougon). Trad. de Al. Dimitriu-Păușești, București, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, 1957 (Clasicii Literaturii Universale). Prefață de Irina Mavrodin.

Prăpădul (La Débâcle). Trad. de Aurel îi ta,

București, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, 1958 (Clasicii Literaturii Universale). Prefață de Ion Brăescu.

Germinal, traducere de Oscar Lemnaru, București, Edit. de Stat pentru Literatură și Artă, 1960: Biblioteca pentru toți, nr. 50 - 51. Prefață de Theodosia Ioachimescu.

Atacul de la moară (L'Attaque du moulin). Nuvelă. Trad. de Sidonia Drăgușanu, București, Edit. pentru Literatură Universală, 1963 (Clasicii Literaturii Universale).

Germinal. Trad. de Oscar Lemnaru, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965 (Clasicii Literaturii Universale). Prefață de Theodosia Ioachimescu.

La Paradisul Femeilor (Au Bonheur des Dames). Trad. de Sarma Cassvan, București, Edit. pentru Literatură.

1968 (Biblioteca pentru toți, nr. 455 - 456). Prefață și tabel cronologic de Ovidiu Cotruș.

Pântecele Parisului (Le Ventre de Paris). Trad. de Sanda Oprescu, București, Edit. pentru Literatură Universală, 1968 (Clasicii Literaturii Universale).

Thérèse Raquin. trad. de Florica-Ev. genia Condurachi, București, Cartea Românească, 1970.

Fecunditate (Fécondité). Trad. de Ionel Marinescu, București, Edit. Univers, 1971 (Colecția „Zenit”). Prefață de Theodosia Ioachimescu.

O pagină de dragoste (Une Page d'amour). Trad. de Teodora Popa-Mazilu, București, Edit. Eminescu, 1971 (Colecția „Romanul de dragoste”).

Gervaise (L'Assomoir). Trad. de Vlad Mușatescu, București, Edit. Minerva, 1972 (Biblioteca pentru toți, nr. 698 - 699). Prefață și tabel cronologic de Georgeta Horodincă.

Nana. Trad. de Vaier Conea, București, Univers, 1972 (Clasicii Literaturii Universale). Cuvânt înainte de Vicența Pisoschi.

Munca (Travail). Trad. de C. Vaier, București, Edit. Cartea Românească, 1974. Prefață de Mihai Gafița.

Doctorul Pascal (Le Docteur Pascal). Trad. de Despina Teodorescu, București, Edit. Cartea Românească, 1975.

Creație (L'Oeuvre). Trad. de Anca Cristodorescu-Fuerea. București, Edit. Eminescu, 1976 (Colecția „Romanul de dragoste”).

Saloanele mele (Les Salons). Trad. și prefață de Alexandru George, București, Edit. Meridiane, 1976.

PRINCIPALELE OPERE CRITICE ASUPRA LUI ZOLA ȘI A NATURALISMULUI:

ABASTADO, CLAUDE, *Germinal*, analyse critique, Paris, Hatier, 1970.

BECKER, COLETTE, *Les Critiques de notre temps et Zola*, Paris, Garnier, 1972.

BERNARD, MARC, *Zola par lui-même*, Paris, Edit. du Seuil, 1957.

BORIE, JEAN, *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Ed. du Seuil, 1971.

BRADY, PATRICE - „*L'Oeuvre*” de Emile Zola, roman sur les arts, Genève, Droz, 1968.

BRAESCU, ION, *Prefață la „Prăpădul” de Zola* (trad. de Aurel Tita), București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958.

BRAESCU, ION, *À-propos d'une lettre inédite de Zola*, Philologica Pragensia, císlo 3, Praga. 1962.

BRAESCU, ION, *Zola vu par Barbusse*, „Europe”, sept. 1974.

BRAESCU, ION, *Le naturalisme français, Emile Zola*, Tipografia Universității din București, 1976.

CIOCÂRLIE, LIVIUS, *Realism și devenire poetică* (cap. Un simbolist ignorat: Zola), Timișoara, Edit. Facla, 1974.

COGNY, PIERRE, *Le Naturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.

DE LATTRE, ALAIN, *Le Réalisme selon Zola*, Paris, P.U.F., 1975.

DEZALAY, AUGUSTE, *Lectures de Zola*, Paris, A. Colin, 1973.

DUBOIS, JACQUES, *L'Assomoir de Zola*, societate, discours, ideologie, Paris, Larousse, 1973.

DUMESNIL, RENÉ, *Le Réalisme et le naturalisme*, Paris, Del Duca, 1955.

FRANDON, IDA-MARIE, *Autour de Germinal. La Mine et les mineurs*, Genève, Droz, 1955.

FRANZEN, NILS-OLAF, *Zola et „La Joie de vivre”*, geneza. romanului, personajele, ideile, Stockholm, Almqvist et Wicksell, 1958.2S7

FRÉVILLE, JEAN, *Zola semeur d'orages*, Paris, Edit. Sociales, 1952.

GUILLEMIN, HENRI, *Émile Zola, Légende ou vérité*, Paris, Juillard, 1960.

GUILLEMIN, HENRI, *Présentation des Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, 1964.

JAGMETTI, ANTOINETTE, *„La Bête humaine” d'Émile Zola*, studiu de stilistică critică, Genève, Droz, 1955.

LANOUX, ARMAND, *Bonjour, Monsieur Zola*, Paris, Hachette, 1962.

LAPP, JOHN G., *Les racines du naturalisme. Zola avant Les Rougon-Macquart*, ed. fr. Paris, Bordas, 1972.

MARTINO, PIERRE, *Le Naturalisme français*, Paris, A. Colin, S-a éd., 1969.

PHILIPPIDE, ALEXANDRU, *Considerații confortabile*, vol. I (cap. *Poezia brânzei*), București, Edit. Eminescu, 1970.

PROULX, ALFRED, *Aspects épiques des Rougon-*

Macquart, Paris, Mouton et Cie, 1966.

RALEA, MIHAI, *Portrete, cărți, idei* (cap. *Emile Zola*), București, Edit. pentru Lit. Univ., 1966.

ROBERT, GUY, *Émile Zola. Principes et caractères généraux de son oeuvre*, Paris, Belles Lettres, 1952.

ROBERT, GUY, *„La Terre” d’Émile Zola. Studiu istoric și critic*, Paris, Les Belles Lettres, 1952.

SERRES, M., *Feux et signaux de brume*. Zola, Paris, Grasset, 1975.

SOUTEHKOV, BORIS, *Les destinées historiques du réalisme*, Moscou, Edit. du Progrès, 1971.

ȘTEFĂNESCU, CORNELIA, *Momente ale romanului* (cap. *E. Zola și destinul naturalismului*), București, Edit. Eminescu, 1973.

TERNOIS, RENÉ, *Zola et son temps*, Lourdes, Rome, Paris, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

ZALIS, H., *Sub semnul realului. Eseu despre naturalismul european*, București, Edit. Enciclopedică română, 1974.

„Europe”, Număr special *Emile Zola*, nov. - dec. 1952.

„Europe”, Număr special *Emile Zola*, apr. - mai 1968.

„Revue des Sciences humaines”, Număr special *Emile Zola*, ian. - mart. 1953. Număr special *Naturalisme*, 4/1975.

„Cahiers naturalistes”, Buletin oficial al „Societății prietenilor lui Emile Zola” (începând din 1945).

CUPRINS

Notă asupra ediției... 5

NATURALISMUL ȘI TEORETICIANUL SĂU. 7

ÎNCEPUTURILE LUI ZOLA... 19

a) Tatonări... 19

b) Povestiri pentru Ninon (*Contesa Ninon*)... 22

c) Primele romane 26

d) Critica de artă și critica literară...	37
LES ROUGON-MACQUART	42
(Familia Rougon-Macquart) -	42
Izbânda familiei Rougon (<i>La Fortune des Rougon</i>).	47
Prada (<i>La Curée</i>) ...	53
Pântecele Parisului (<i>Le Ventre de Paris</i>)	58
Cucerirea orașului Plassans (<i>La Conquête de Plassans</i>)	e>1
Greșeala abatelui Mouret (<i>I. a Faute de l'abbé Mouret</i>)	73
Excelența sa Eugène Rougon (<i>Son Excellence Eugène Rougon</i>).	79
Cârciuma (<i>L'Assomoir</i>) ...	84
O pagină de dragoste (<i>Une Page d'amour</i>) ...	95
Nana...	99
Fiertura (<i>Pot-Bouille</i>) ...	log
La Fericirea da	11
femeilor (<i>Ait Bonheurmes</i>)	4
des	
Bucuria de a trăi	12
(<i>La Joie de vivre</i>)	1
Germinal...	12
	7
Creație (<i>L'Oeuvre</i>)	14
...	2
Pământul (<i>La Terre</i>)	14
	8
Visul (<i>Le Rêve</i>) ...	15
	4
Bestia umană (<i>La Bête humaine</i>)	16
Banii (<i>L'Argent</i>) ...	0
	16
	7
Prăpădul (<i>La</i>	17

<i>Débâcle)</i>	5	
Doctorul Pascal (<i>Le Docteur. Pascal</i>)	5	18
CELE TREI ORAȘE...	1	19
(<i>Les Trois villes</i>) ...	1	19
PROZA POLITICA A LUI ZOLA:	1	20
CUZ! (<i>j' Accuse!</i>)	1	20
CELE PATRU EVANGHELII...	2	21
(<i>Les Quatre Evangiles</i>)...	2	21
ZOLA, NUVELIST...	3	22
ZOLA. AUTOR DRAMATIC.	6	23
CONCLUZII...	1	24
ZOLA, ÎN ROMÂNIA.	0	25
<i>Bibliografie...</i>	0	26

Lector: MARCELA PĂDURIEANU Tehnoredactor
MARIANA ȘTEFAN

Bun de tipar 25. VUI. IS2. Apărut 1982. Comanda nr. 1991. Coli de tipar 8, 5. REPUBLICA SOCIALISTA ROMÂNIA

Tiparul executat sub comanda nr. 187, la
întreprinderea poligrafică Iași, str. 7 Noiembrie nr. 49

„Stilul lui Zola e simplu, clar și solid, omogen, foarte accesibil tuturor. Este mai ales foarte dinamic. El are, s-ar putea spune, mari dimensiuni. Mânuieste frazele în tropi, acționează de la un capăt la celălalt al mulțimii de pagini și, în mare, în învâlmășeala oamenilor, a lucrurilor și gândurilor. Ridică și aranjează pietrele, ca ritmurile cântărețului mitologic. Scriitorul scoate efecte mărețe din această inegalabilă putere de vehemență și de simetrie, iar anumite descrieri dezlănțuite rămân în memoria tuturor așa de emoționante ca niște amintiri personale”.

H. Barbusse, ZOLA

Lei 9, 75